





## Empfindsamkeitsarchitektur

Schriftenreihe PASSAGES  
Band 65

Publiziert mit Unterstützung  
des Schweizerischen Nationalfonds  
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

**Umschlagabbildung**

Richard Mique, *Plan des jardins français et champêtre du Petit Trianon,*  
*avec les masses des batimens,* nach 1786, Tusche und Aquarell,  
85,8 × 101,3 cm, Privatsammlung (Abb. 16, Detail)

ISBN 978-3-0358-0629-8

DOI 10.4472/9783035806298

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons  
Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

Felix Vogel

# Empfindsamkeits- architektur

Der *Hameau de la Reine* in Versailles



DEUTSCHES FORUM  
FÜR KUNSTGESCHICHTE  
CENTRE ALLEMAND  
D'HISTOIRE DE L'ART  
PARIS

**EM** fondation  
maison des  
sciences  
de l'homme



Für Anna-Maria





# Inhaltsverzeichnis

<b>Empfindsamkeit</b> .....	11
Authentizität [11] – Leitmedium Garten [13] – Aristokratische Empfindsamkeit [15] – Quellen [19]	
<b>Versailles</b> .....	29
Entwicklung [29] – Akteure [36] – Öffentlichkeit und Privatheit [39]	
<b>Natürlichkeit</b> .....	47
<i>Jardin anglais</i> [47] – Konzeption von Natürlichkeit [78] – Wirkung [96]	
<b>Bestand</b> .....	103
Struktur [103] – <i>Moulin</i> [109] – <i>Boudoir</i> [112] – <i>Maison de la Reine</i> [115] – <i>Maison du Billard</i> [120] – <i>Réchauffoir</i> [122] – <i>Colombier</i> [124] – <i>Maison du Garde</i> [125] – <i>Grange</i> [128] – <i>Laiterie de préparation</i> [130] – <i>Laiterie de propreté</i> [131] – <i>Tour de Marlborough</i> [136] – <i>Ferme</i> [149] – Ausstattung [153]	
<b>Architekturobjekte</b> .....	161
<i>Fabriques</i> [161] – Objekthaftigkeit [163] – Referentialität [166] – Expressivität [169] – Charakter [171] – <i>Ferme ornée</i> [174] – <i>Hameau</i> [180] – Ausgestellte Produktivität [182] – Räumlichkeit [184] – Inversion [189] – <i>Simplicité</i> [193] – Vernakularität [197]	
<b>Körper</b> .....	213
Kleider der Königin [213] – Empfindsamer Körper [224] – Menschen im Garten [229] – Ausgestellte Körper [239] – Lebendigkeit [252] – Weiblichkeit [263]	

<b>Theatralität</b> .....	273
Theaterkritik [273] – Theater der Echtheit [280] – Perspektive [289] – Blick und Beobachtung [294]	
<b>Ökonomie</b> .....	305
Derbe Rustikalität [305] – Höfisches Arkadien [308] – Wahrscheinlichkeit des Dorfes [314] – Schöne Rustikalität [316] – Reinlichkeit [322] – Wirtschaftlichkeit [328] – Nützlichkeit als ästhetische Kategorie [335] – Ästhetisierung von Arbeit [340]	
<b>Geschichtlichkeit</b> .....	345
Kulturelle Relevanz von Architektur [345] – Verzeitlichung [350] – Vielfalt der Kulturen [352] – Tradition [360] – Kultur des Eigenen [364]	
<b>Anmerkungen</b> .....	379
<b>Bibliografie</b> .....	429
Archivalien [429] – Gedruckte Quellen [429] – Literatur [435]	
<b>Abbildungsnachweise</b> .....	453
<b>Dank</b> .....	459

# Empfindsamkeit

## Authentizität

Der *Hameau de la Reine* ist das letzte Bauprojekt des Ancien Régime in Versailles. Die von Marie-Antoinette in Auftrag gegebene und zwischen 1783 und 1789 durch Richard Mique erbaute Gartenanlage besteht aus einem um einen künstlichen Weiher angelegten Ensemble von zwölf Bauernhäusern. Manche der nach unterschiedlichen Funktionen benannten Gebäude (*Moulin, Grange, Laiterie, Maison du Garde* etc.) waren von dort arbeitendem Personal bewohnt oder dienten der agrikulturnen Produktion, andere waren als Räume des *divertissements* Marie-Antoinette vorbehalten. Während die Gebäude von außen aufgrund der Strohdächer, Steinmauern und des aufgemalten Schmutzes als vermeintlich vernakuläre Architektur erscheinen, waren die Innenräume teilweise prunkvoll ausgestattet. Der *Hameau de la Reine* ist somit durch eine Widersprüchlichkeit gekennzeichnet, die sich am Status der Authentizität zeigt: Einerseits wird – durch die tatsächliche Produktivität und das arbeitende Personal sowie den auf rurale Bauten verweisenden Baustil – der Anspruch formuliert, dass es sich um einen *echten* Bauernhof handle. Andererseits wird diese Echtheitsbehauptung als Teil eines ästhetischen Kalküls erkennbar, insofern die Agrikultur, die Belebtheit und die Vernakularität der Gebäude keinen Selbstzweck bekunden, sondern primär zum Objekt eines Blicks werden. Der Status des Authentischen ist demnach prekär, denn sobald die dahinterstehende Konstruktionsleistung – die *Darstellung* von Authentizität – erkannt wird, kippt das vermeintlich Authentische in sein Gegenteil und erscheint damit als etwas Künstliches. Dass sich dies alles am französischen Hof unmittelbar vor der Revolution ereignete, sagt dann schließlich auch etwas über eine Herrschaftspraxis aus, die es erlaubte, selbstverständlich über andere Körper zu verfügen.

Die Opposition zwischen »echt« und »künstlich«, die Paradoxie der Darstellung von Authentizität und generell der Imperativ der Authentizität sind keine ahistorischen Behauptungen, sondern sind in einem konkreten kulturellen Kontext verwurzelt, der auf den Namen »Empfindsamkeit« hört.

Empfindsamkeit ist hier weniger als literarische Strömung zu verstehen denn als umfassender und nachhaltiger Prozess der Sattelzeit, innerhalb dessen eine »besondere Vorstellung vom Menschen«<sup>1</sup> etabliert wurde. Die Empfindsamkeit war somit nicht als Gegenpol zur vermeintlich »rationalistischen«<sup>2</sup> Aufklärung zu fassen, sondern gehörte als »Rehabilitierung der Sinnlichkeit«<sup>3</sup> selbst zur Programmatik der Aufklärung.

Im Rahmen der Empfindsamkeit vollzogen sich zwei maßgebliche Prozesse, die für das widersprüchliche Verständnis von Authentizität zentral sind: Auf der einen Seite wurde ein Begriff des Gefühls entwickelt, der besagte, dass alle Menschen über ein Gefühl verfügen und dass dieses der Ausgangspunkt der eigenen Subjektivität sei. Beispielsweise spricht Jean-Jacques Rousseau in diesem Zusammenhang vom »Gefühl des Daseins«<sup>4</sup> und benennt damit etwas, das später auf Begriffe wie jenen der »Selbsterfüllung« gebracht werden sollte und als Subjektauthentizität zu beschreiben ist. Für den *Hameau de la Reine* ist Marie-Antoinettes Aussage »Ici, je suis moi«<sup>5</sup> kolportiert, die genau dieser Vorstellung entspricht und diese zusätzlich mit einer räumlichen Komponente verknüpft. Auf der anderen Seite wurde nun von ästhetischen Objekten verlangt, dass sie möglichst »authentisch« erscheinen sollten, um »authentische« Gefühle auszulösen. Beide Seiten sind eng miteinander verbunden, insofern sie sowohl voneinander abhängig sind (nur ein »authentisches« Subjekt kann auch »authentische« Gefühle äußern, die von einem »authentischen« Objekt hervorgerufen werden) als auch beide im Modus der Darstellung operieren (das »authentische« Subjekt muss seine »authentischen« Gefühle irgendwie sichtbar machen). Authentizität wird damit – das hat bereits die kurze Charakterisierung des *Hameau de la Reine* gezeigt – zu einem Problem der Darstellung: Der Anspruch von Echtheit und absoluter Unmittelbarkeit führt zwangsläufig zu einer »neuen Rhetorik des Authentischen, Ursprünglichen und Naiven«.<sup>6</sup> An diesem Punkt setzt dieses Buch an und untersucht den *Hameau de la Reine* als einen Ort, in dessen Bau-, Funktions- und Nutzungsgeschichte sich die Paradoxie der Empfindsamkeit paradigmatisch zeigt.<sup>7</sup>

Während der *Hameau de la Reine* – sowohl in zeitgenössischen Beschreibungen als auch in der Forschung – auf verschiedenen Ebenen als ein Ort der Authentizität gefasst wird und solche Gartenanlagen generell als Horte (und Refugien) der Authentizität gelten, ist damit noch nichts darüber gesagt, was zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt überhaupt unter »authentisch« verstanden wird, welche Kriterien dafür erfüllt sein müssen und mit welchen Strategien versucht wird, Authentizität herzustellen. Entsprechend steht die Analyse von Authentizitätseffekten – von der Inszenierung »echter« Körper

und der Vorstellung eines »empirischen Raums« bis zur Genese eines architektonischen Folklorismus als Teil eines Geschichtsdenkens – im Zentrum der vorliegenden Studie. Dabei gilt es einerseits die medialen Operationen zu untersuchen, die einen Raum erzeugen, der als »authentisch« verstanden wird, beziehungsweise die einen Raum schaffen, in dem sich das darin anwesende Subjekt als authentisch wahrnimmt oder von außen als solches wahrgenommen wird. Andererseits sind die Bedingungen herauszuarbeiten, die das Verlangen nach und die Produktion von Authentizität plausibilisieren können. Ein solches Vorgehen ist schon deshalb notwendig, weil der Begriff der Authentizität im 18. Jahrhundert noch nicht geläufig war, insofern er lediglich als juristischer Terminus Verwendung fand.<sup>8</sup> Wenn er hier trotzdem einen zentralen Platz einnimmt, dann nicht im Sinne einer normativen oder überzeitlichen Kategorie – etwa als »anthropologische Konstante«, die »in allen Lebensbereichen erfahren werden kann«<sup>9</sup> – und auch nicht als eine Synonymisierung früherer Begriffe<sup>10</sup> mit gegenwärtigen Semantiken. Stattdessen gilt es zu zeigen, auf welchen Voraussetzungen das Ideal der Authentizität beruht, auf welche Weise es in der Kultur der Empfindsamkeit überhaupt erst entstand, um dann auf den Begriff der Authentizität gebracht zu werden.

In der Kunst- und Architekturgeschichte war »Empfindsamkeit« bislang kein zentraler Begriff. Umgekehrt geht die Empfindsamkeitsforschung davon aus, dass die Architektur »im Zeitalter der Empfindsamkeit eine untergeordnete Bedeutung« hatte, dass man aber im »Zusammenhang mit den Gartenanlagen« durchaus von einer »empfindsamen Architektur« sprechen könne.<sup>11</sup> Diese Sichtweise verkennt, dass Architektur und Garten keine getrennten Sphären sind, sondern sich gegenseitig durchdringen. Wenn »Empfindsamkeit« für dieses Buch sogar titelgebend in Anschlag gebracht wird, hat dies einen doppelten Einsatz: als Behauptung, vermittels der Bezeichnung »empfindsam« – und im Rückgriff auf die kultur- und literaturwissenschaftliche Empfindsamkeitsforschung – architektonische Phänomene umfassender verstehen zu können; und als Versuch einer Rehabilitierung von in der Forschung marginalisierten Gegenständen.

## Leitmedium Garten

Für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts kann die Gartenarchitektur als ein Leitmedium gelten: Im Garten und in der Gartentheorie wird die für die Empfindsamkeit zentrale Opposition von Natürlichkeit (als ein Element des Authentizitätsdiskurses) und Künstlichkeit verhandelt, und zwar nicht allein

auf der Ebene der Materialität des Gartens, insofern »Natur« als Material des Gartens verstanden wird, sondern auch – neben der Entwicklung einer Wirkungs- und Erfahrungsästhetik<sup>12</sup> und der Vorbildrolle für die Entwicklung der Architektur<sup>13</sup> – als Ort der Subjektbildung. Wenn die gesamte Kultur der Empfindsamkeit durch einen Widerspruch gekennzeichnet ist, der sich in Authentizitätseffekten manifestiert, dann nimmt der Garten hier eine besonders exponierte Position ein: Was als »natürlich« oder »authentisch« gilt, muss zuerst als Konvention festgelegt werden, um daraufhin hergestellt zu werden; zugleich dürfen die Konventionalität und die Konstruktion der »Natürlichkeit« nicht sichtbar werden. Dass der Garten in der Empfindsamkeit eine Schlüsselrolle einnimmt, zeigt sich auch darin, dass es unterschiedliche Rückkopplungen mit anderen Medien gibt. So wird auf der einen Seite der Garten in der Literatur der Empfindsamkeit zum prädestinierten Ort der Innerlichkeit, des Rückzugs und der intimen Geselligkeit. Auf der anderen Seite werden, wie das Beispiel Ermenonville zeigt, literarische Gärten zum Vorbild für eine tatsächliche Landschaftsgestaltung.<sup>14</sup>

Erst Mitte des 18. Jahrhunderts bekam das Feld der Gartenbaukunst eine sichtbare Kontur. Dies ist als »Hortomanie«<sup>15</sup> beschrieben worden, die sich in unzähligen neuen Gartenanlagen in Europa niederschlug.<sup>16</sup> Eng damit verknüpft war die Theoretisierung des Gegenstandsbereichs »Garten«. Zwar existierten bereits vor dem 18. Jahrhundert Schriften, die sich mit Gärten auseinandersetzten, doch standen diese meist im Dienst anderer Bereiche (Agrikultur, Städtebau, Palastbau etc.). Im 18. Jahrhundert gelangte der Autonomisierungsprozess des Gartens als Gattung – und damit auch der Gartenbaukunst als eigenständiger Disziplin – zur Vollendung.<sup>17</sup> In Frankreich kam es erst in den 1770er Jahren zu einem enormen Anstieg gartentheoretischer Veröffentlichungen.<sup>18</sup> Während frühere Gartenformen kaum in theoretischen Texten verhandelt wurden – einzig Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville legte in seinem zuerst 1709 anonym erschienenen Traktat *La théorie et la pratique de jardinage* ausführlich die Grundprinzipien des Gartens Le Nôtre'scher Prägung dar –, war der Landschaftsgarten von Anfang an auch ein theoretisches Phänomen. In den meisten gartentheoretischen Schriften der Zeit vereinten sich Anleitungen zur Gartenpraxis, Beobachtungen zu bestehenden Gärten, grundsätzliche kunsttheoretische Ausführungen sowie oft auch gesellschaftskritische Überlegungen. Wenn der Diskurs der Gartentheorie in diesem Buch ein zentraler Bezugspunkt ist, dann nicht im Sinne einer Anleitung, die Anlagen wie dem *Hameau de la Reine* vorausgeht und mit deren Hilfe sich nachträglich ein Phänomen letztgültig erklären ließe. Diskurse sind nicht deskriptiv, sondern produktiv – sie stellen ihren Gegenstand erst her. Ein

Diskurs wird demnach überhaupt erst verständlich, wenn man ihn – auch in seiner möglicherweise widersprüchlichen und Störungen hervorrufenden Materialisierung – als soziale und räumliche Praxis auffasst.

Es mag verwundern, dass sich das vorliegende Buch primär auf eine einzige Gartenanlage konzentriert, denn die »relative Kontingenz eines exemplarischen Gegenstands enthebt nicht von der Erfordernis, ihn mit Gründen auszuwählen«. <sup>19</sup> Sieht man den *Hameau de la Reine* als Repräsentanten einer Gattung, ist erklärungsbedürftig, weshalb gerade diese Anlage im Zentrum der Studie steht. Was lässt sich mit ihr zeigen, was an anderen Gegenständen nicht sichtbar werden würde? Innerhalb einer Zeitspanne von weniger als zwei Jahrzehnten entwickelte sich das Phänomen der *hameaux* gesamt europäisch, um mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ebenso schnell wieder zu verschwinden, wie es erschienen war. In Frankreich wurden fast alle *hameaux* innerhalb eines Jahrzehnts um 1780 erbaut, und sie entstanden meistens innerhalb eines engen persönlichen (teils sogar verwandtschaftlichen) Netzwerks von Adeligen, die wiederum oft mit denselben Architekten und Künstlern zusammenarbeiteten. <sup>20</sup> Man kann den *Hameau de la Reine*, der einer der letzten errichteten *hameaux* war, somit als ein Element einer Fortsetzungsregel verstehen, also als Element eines spezifischen Musters, in dem zwar Abweichungen und Variationen erlaubt sind, das aber einer gemeinsamen »Grammatik« folgt. Obwohl Marie-Antoinette in solchen Kreisen verkehrte, von denen *hameaux* angelegt wurden und denen auch wichtige Gartentheoretiker wie Charles-Joseph de Ligne angehörten, besitzt der *Hameau de la Reine* formal kaum Innovationspotenzial gegenüber anderen *hameaux*. <sup>21</sup> Er hebt sich allerdings aufgrund seines größeren Umfangs, seiner dauerhaften Belebtheit durch konstant anwesendes Personal und einer konsequenteren Umsetzung der agrarischen Produktion von vergleichbaren Anlagen ab. Als Endpunkt sowohl einer architekturhistorischen Entwicklung als auch des Ancien Régime und als der Versuch, am Hof ein neues (räumlich-ästhetisches) Ideal zu etablieren, erweist sich der *Hameau de la Reine* somit als prädestiniertes Objekt für die Analyse.

### Aristokratische Empfindsamkeit

Architektur – und das schließt den Garten ein – ist maßgeblich an der Bildung von Subjekten, von Subjektivität und an der Formung von Körpern beteiligt: »Architektur bringt etwas zur Erscheinung, organisiert ein Milieu, formt einen Körper, seine Sinne, den Geist.« <sup>22</sup> Mit solch einem performativen Architekturbegriff wird einerseits gezeigt, wie »echte« Körper – beispiels-

weise das bäuerliche Personal im *Hameau de la Reine* – im Garten zu ausgestellten Objekten werden,<sup>23</sup> andererseits kann damit plausibilisiert werden, wie Gärten zur Subjektbildung beitragen, oder als Frage formuliert: Weshalb wurde ausgerechnet der Garten am Ende des 18. Jahrhunderts zum prädestinierten Ort, um ein »authentisches Selbst« auszubilden? Diese Frage ist insbesondere deshalb relevant, weil damit erklärt werden kann, weshalb und auf welche Weise im höfisch-aristokratischen Milieu um 1780 relativ ad hoc – meistens von Frauen in Auftrag gegeben – *hameaux* entstanden, die in den überlieferten Beschreibungen alle von der Behauptung getragen sind, dass die Besitzer\*innen dort »sie selbst« sein können. Dieses Buch geht deshalb nicht von vorgängigen Begriffen der räumlichen Privatheit oder Intimität aus, sondern fragt danach, auf welchen diskursiven Vorstellungen diese beruhen, wie sie räumlich hergestellt werden und wie sie sich als Effekte zur Erzeugung von Authentizität bestimmen lassen. Die (Selbst-)Identifizierung mit und in Gartenräumen bezieht sich jedoch nicht auf die *hameaux* allein, sondern dies ist ein Anspruch, der im 18. Jahrhundert generell für Gartengebäude galt. Beispielsweise zeigt sich dies, um Frankreich kurz zu verlassen, ebenfalls in Wörlitz: August von Rode beschrieb in einem Führer zu den Schloss- und Gartenanlagen in Anhalt-Dessau (1769–1813), dass sich Fürst Franz von Anhalt-Dessau mit seinem *Gotischen Haus* nicht nur einen Ort geschaffen habe, um sich »zurückzuziehen«, sondern auch, um »in der Mitte seiner ruhmvollen Vorfahren sich selbst zu leben«.<sup>24</sup> Was Rode mit »sich selbst leben« bezeichnet, ist letztlich nichts anderes als Rousseaus »Gefühl des Daseins« und damit die Vorstellung von einem authentischen Subjekt.

Der Hof in Anhalt-Dessau war anders dimensioniert und strukturiert als der in Versailles. Fürst Franz von Anhalt-Dessau verstand sich selbst als aufgeklärten Reformier. Diese Unterschiede dürfen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich auch im Milieu des Versailler Hofes eine Vorstellung von Authentizität, Subjektivierung und Architektur herausbildete, die als empfindsam zu charakterisieren ist. Dieses Buch stützt sich damit auf die neuere Aufklärungs- und Empfindsamkeitsforschung, die herausgearbeitet hat, dass die Ideale der Empfindsamkeit auf einem Prozess der Ausdifferenzierung höfischer Konzepte im Ausgang des 17. Jahrhunderts beruhen.<sup>25</sup> Damit wird Widerspruch gegen die sich immer noch hartnäckig haltende These eingelegt, die besagt, dass sich die Empfindsamkeit, respektive der Landschaftsgarten, primär im Milieu des Bürgertums herausgebildet habe oder zumindest Teil einer vermeintlich am Ende des 18. Jahrhunderts stattfindenden Verbürgerlichung gewesen sei.<sup>26</sup> Gegen die »Bürgerlichkeitsthese« anzuschreiben, scheint schon allein deshalb unnötig, da sie selbst von ihren einstigen



Apologeten<sup>27</sup> teils revidiert wurde. Dennoch lohnt sich eine Rekapitulation in zweierlei Hinsicht: Einerseits wird diese Forschungsmeinung, insbesondere in der Gartenkunstgeschichte, weiterhin tradiert. Andererseits kann damit etwas über die soziale Trägerschicht des Landschaftsgartens und die Zusammensetzung des Adels am Hof gesagt werden.

Die »Bürgerlichkeitsthese« geht unter anderem auf Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst* zurück. Ihm zufolge diene die gesamte Kunst der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – er versteht darunter die vermeintlichen »Gegenpole« Klassizismus und Empfindsamkeit als Ablösung des Rokoko – ausschließlich bürgerlichen Interessen: »Es lässt sich wohl eine Kunstrichtung des progressiven und eine des konservativen Bürgertums feststellen, eine lebendige Kunst aber, die aristokratische Lebensideale ausdrücken und höfischen Zwecken dienen würde, gibt es nicht. Selten hat sich in der Geschichte der Kunst und Kultur der Übergang der Führung von einer Gesellschaftsschicht zur anderen mit solcher Ausschließlichkeit vollzogen wie hier, wo die Aristokratie vom Bürgertum vollkommen verdrängt wird [...].«<sup>28</sup> Dieser Aussage ist in mehrfacher Hinsicht zu widersprechen: etwa aufgrund der falschen Gleichsetzung von ästhetischer und politischer Fortschrittlichkeit und ebenso in Anbetracht der diffusen Vorstellung von einer singulären Agenda des Hofes (respektive des Bürgertums). Vor allem aber sind zwei weitere Gründe anzuführen: Der eine betrifft die ästhetischen Voraussetzungen der sich am Ende des 18. Jahrhunderts etablierenden Kunst, denn die Empfindsamkeit hat ihre Wurzeln im galanten Roman und verweist damit auf ein Zärtlichkeitsideal und eine Gefühlskultur, die im Milieu der *noblesse de robe* verwurzelt sind.<sup>29</sup> Damit ist zugleich auch der andere triftige Grund genannt: Denn die Entwicklung der Empfindsamkeit beruht nicht nur auf ästhetischen und sozialen Idealen der Aristokratie im 17. Jahrhundert, vielmehr war die soziale Trägerschicht der Empfindsamkeit im ausgehenden 18. Jahrhundert nicht allein das Bürgertum, sondern mindestens zu gleichen Teilen die Aristokratie. Bereits die Entwicklung der Gartenarchitektur dieser Zeit zur – neben dem Roman – empfindsamen Kunstgattung schlechthin zeugt durch ihre Genese im aristokratischen Umfeld davon, dass es nicht nur zu einer »höfischen« Aneignung »bürgerlicher« Ideale kam, sondern eine dazu parallel verlaufende Entwicklung stattfand, deren Bestimmung darin bestand, eben doch »aristokratische Lebensideale aus[zu]drücken und höfischen Zwecken [zu] dienen«.<sup>30</sup>

Entsprechend wird hier zugrunde gelegt, dass sich die Empfindsamkeit auch im höfisch-aristokratischen Milieu entwickelte, und zwar nicht als »Übernahme« aus einer anderen Gesellschaftsschicht, sondern als Teil des

gleichen Diskursmilieus. Betrachtet man die zentralen Akteur\*innen bei der Etablierung empfindsamer Ideale, insbesondere auch in der Gartenarchitektur, dann zeigt sich, dass diese Entwicklung nicht ausschließlich von der bürgerlichen Klasse getragen wurde. Man muss nicht wie Reinhart Koselleck von einer »frei schwebenden Schicht der Schriftsteller und Aufklärer«<sup>31</sup> ausgehen, kann aber durchaus eine größere gesellschaftliche Durchlässigkeit – nach unten wie nach oben – konstatieren.<sup>32</sup> Werner Wolf kritisiert zwar die »Bürgerlichkeitsthese« in der Annahme, dass sich die Empfindsamkeit dynamisch zwischen Bürgertum und Aristokratie entwickelt habe, weshalb er eine »neue bürgerlich-aristokratische [Schicht]« ausmacht, jedoch schränkt er deren aristokratischen Anteil auf eine »antiabsolutistisch eingestellte Oberschicht« ein.<sup>33</sup> Gewiss lässt es sich nicht von der Hand weisen, dass Teile der Empfindsamkeit – ohne notwendigerweise auf das Bürgertum als Alternative zu rekurrieren – durch eine, wie Nikolaus Wegmann argumentiert, dezidiert »negative Ausrichtung [...] auf die Lebens- und insbesondere Umgangs- und Gemeinschaftsformen der höfisch-aristokratischen Elite«<sup>34</sup> bestimmt sind, doch bedeutet das nicht, dass sich diese Ideale nicht trotzdem im höfischen Kontext etablierten. Ein Ziel ist es im Folgenden zu zeigen, dass und auf welche Weise sich eine Kultur der Empfindsamkeit auch (und gerade) im absolutistischen – oder was davon am Ende des Ancien Régime noch übrig war – Versailler Hof herausbildete.

Was ist in diesem Zusammenhang überhaupt mit Aristokratie, was mit Hof gemeint? Die Definition ist weniger wichtig für die Opposition zum Bürgertum, als dass sie hilft, die Machtverhältnisse in Versailles zu verstehen. Die hierarchische Aufteilung in (einfache) Bedienstete, die *noblesse de robe* (der Amts- oder Justizadel, in den man durch den Erwerb oder die Vererbung von Ämtern aufstieg), die *noblesse d'épée* (Schwert- oder Geburtsadel) und die erweiterte Königsfamilie ist zwar nicht falsch, mittels der Zugehörigkeit zu einer dieser Gruppen (mit Ausnahme der Letzteren) lassen sich aber die Königsnähe und die Gunst der Krone nur unzureichend beschreiben. Leonhard Horowski hat überzeugend dargestellt, dass der Besitz einer (höheren) Hofcharge das weitaus wichtigere Kriterium ist, um die Gunst des Königs zu messen.<sup>35</sup> Es ist daher nicht zielführend, von »dem« Hof als homogener Instanz auszugehen, viel eher ist er durch eine genuine Heterogenität gekennzeichnet, die innerhalb gewisser Grenzen fluider ist, als das vermeintlich starre Rangsystem vorgibt. Zudem muss für das *Petit Trianon* generell eine weitaus größere »[i]nformality«<sup>36</sup> vorausgesetzt werden, aufgrund derer modifizierte Regeln gelten.<sup>37</sup> Wenn nun im Folgenden dennoch häufiger vom Kollektivsingular des Adels oder Hofes gesprochen wird, dann im Sinne einer heuristischen Vereinfachung

und in Anerkennung ihrer tatsächlichen Heterogenität. Dass Marie-Antoinette eine besondere Position im Gefüge der Aristokratie einnahm, die andere Adelige unmöglich erreichen konnten, weshalb diese sich immer in einer ihr gegenüber untertänigen Stellung befanden, muss stets mitgedacht werden. Wenn von Adel die Rede ist, dann sind damit meist nur diejenigen Personen gemeint, die in einem engen Näheverhältnis zu Marie-Antoinette standen, die also einer relativ kleinen Gruppe der höhergestellten Aristokratie angehörten. Es gibt jedoch noch einen anderen Grund, diese größeren und feineren Unterschiede gelegentlich zu nivellieren: Die Aristokratie mochte nach innen heterogen sein, sie war aber nach außen durch ein sich über Jahrhunderte hinweg ausbildendes Selbstverständnis gekennzeichnet, das von sozialen Konventionen, materiellem Besitz und politischer Macht geprägt war und das sich bis zum Ende des Ancien Régime fundamental von dem anderer Schichten unterschied.

## Quellen

Aus der Quellenlage zum *Hameau de la Reine* ergeben sich einige Beschränkungen und daraus folgende methodische Konsequenzen für dieses Buch. Mit Blick auf die Situation der Quellen lassen sich auch Aussagen über den prekären Status dieser Anlage in den 1780er Jahren und nach der Revolution treffen.

Eine erste Schwierigkeit besteht darin, dass die Anlage heute zwar in einem äußerlich<sup>38</sup> guten Zustand erhalten ist, die ursprünglichen Interieurs 1793 hingegen komplett »ausgeraubt«<sup>39</sup> und in den Jahren 1810 und 1811 durch neue Innenräume ersetzt wurden, die wenig später wiederum verwahrlosten.<sup>40</sup> Aktuell findet ein Restaurationsprojekt statt, bei dem die Interieurs aus dem 19. Jahrhundert rekonstruiert werden, da für eine Wiederherstellung der ursprünglichen Fassung keine ausreichenden Hinweise vorhanden sind. Die Berücksichtigung der Innenräume in der vorliegenden Analyse kann daher nur fragmentarisch bleiben.

Das zweite Problem, aus dem auch die Unmöglichkeit der Rekonstruktion der Interieurs folgt, ist die miserable und lückenhafte Dokumentation in den Archives Nationales. Zahlreiche persönliche Dokumente Marie-Antoinettes und Material, das etwas über ihre Bautätigkeit aussagt, sind nicht mehr erhalten.<sup>41</sup> Die gleiche Situation bietet sich im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv, das die zu großen Teilen nicht publizierte Korrespondenz zwischen Marie-Antoinette und dem Hof in Wien verwahrt. Für den Zeitraum

von 1770 (Marie-Antoinettes Ankunft in Versailles) bis 1780 (Maria Theresias Tod) ist neben der Korrespondenz zwischen Mutter und Tochter auch jene zwischen Maria Theresia und Florimond Claude von Mercy-Argenteau, dem damaligen Botschafter am Versailler Hof, ausgesprochen umfangreich dokumentiert. In den Jahren nach Maria Theresias Tod – und damit auch in der Phase der Planung und des Baus des *Hameau de la Reine* – bricht die Korrespondenz zwar nicht komplett ab, sie beschränkt sich aber, selbst mit Marie-Antoinettes Geschwistern, auf ein Minimum. Der *Hameau de la Reine* wird hier kein einziges Mal erwähnt.

Eine noch schwierigere Situation ergibt sich für archivarische Dokumente von Richard Mique (1728–1794), dem Architekten des *Hameau de la Reine*. Danielle Gallet-Guerne weist in ihrem Standardwerk, in dem sie alle für die Architektur relevanten Dokumente der Archives Nationales kommentiert und katalogisiert, auf das »sonderbare« Fehlen eines Großteils von Archivalien hin, die Richard Miques Projekte betreffen.<sup>42</sup> Zeichnungen und Aufschriebe anderer Architekten und Bürokraten der *Bâtiments du Roi* der gleichen Zeit sind hingegen umfangreich erhalten, erwähnen aber den *Hameau de la Reine* kaum. Dieses Fehlen zahlreicher Dokumente lässt Rückschlüsse auf den Status des *Hameau de la Reine* zu: nämlich darauf, dass dessen Bau größtenteils ohne Genehmigung der *Bâtiments du Roi* vonstattenging.<sup>43</sup>

Während keine programmatischen Aufzeichnungen von Mique zum *Hameau de la Reine* (wie auch zu allen anderen seiner Bauwerke) vorliegen und darüber hinaus nur wenige seiner Skizzen nachweisbar sind, sind hingegen die von ihm und anderen Akteuren angefertigten Entwürfe für den *jardin anglais* sowie verschiedene Pläne der gesamten Anlage, die auch den *Hameau de la Reine* einschließen, gut erhalten, jedoch in der Forschung kaum berücksichtigt worden. Ein erst jüngst bei einer Auktion aufgetauchter, von Mique angefertigter Plan des *jardin anglais* und des *Hameau de la Reine* sowie einige Skizzen aus den Archives Nationales werden hier zum ersten Mal diskutiert.

Ebenfalls erhalten sind, insbesondere in den Archives Nationales, zahlreiche Rechnungen und Aufträge zu den Arbeiten am *Hameau de la Reine*, anhand derer Aussagen über Baufortschritt, beteiligte Akteure, Kosten, Revisionen und gelegentlich auch über konkrete Gestaltungsmerkmale getroffen werden können. Hier besteht allerdings das Problem, dass die Datierung der Dokumente nicht zwangsläufig mit dem Datum der Ausführung der erwähnten Aufgabe übereinstimmt.

Aus dieser vom Archiv diktierten Ausgangslage folgt, dass eine Rekonstruktion der Baugeschichte und des ursprünglichen Zustands des *Hameau de la Reine* auf der Grundlage von Ego-Dokumenten, architektonischen Entwurfsstadien

und Ausführungsplänen nur partiell gewährleistet werden kann und stattdessen ein anderer Zugang notwendig wird. Überhaupt muss festgehalten werden, dass schriftliche Quellen – das gilt für Archivadokumente ebenso wie beispielsweise für publizierte Beschreibungen in Memoiren<sup>44</sup> – an sich nicht ohne den diskursiven Rahmen, in dem sie entstanden sind, dechiffrierbar sind. Gleiches gilt für die Räume und daran gekoppelte Praktiken. Ziel kann und muss es daher sein, die historischen Möglichkeits- und Realitätsbedingungen (das »historische Apriori«<sup>45</sup>), die ein Phänomen wie den *Hameau de la Reine* verständlich machen, zu rekonstruieren. Dabei wird sich jedoch zeigen, dass die diskursiven Zeugnisse durch zahlreiche Widersprüche gekennzeichnet sind, die nicht nivelliert werden können und keine plausible Denkpraxis darstellen, sondern vielmehr in ihrer Spezifität – und auch Widerständigkeit gegenüber dem konkreten Gegenstand – in Anschlag gebracht werden müssen. Es geht demnach nicht um einen ideengeschichtlichen Abgleich, denn der *Hameau de la Reine* darf nicht als Architektur gewordener Diskurs, als Materialisierung eines irgendwo auffindbaren positiven Wissens aufgefasst werden, viel eher kann seine konkrete Form umgekehrt die Plausibilität bestimmter theoretischer Positionen bereichern oder gar infrage stellen. Die Auseinandersetzung mit Texten aus ganz unterschiedlichen Bereichen dient daher primär der Konturierung des Gegenstands und nicht dessen Unterordnung im Sinne einer Folgeleistung bestimmter Ideen.

Die zeitgenössischen Beschreibungen des *Hameau de la Reine* bergen ebenfalls mehr Probleme, als dass man darin eindeutige und verifizierbare Aussagen festmachen könnte. Sie lassen sich in zwei Bereiche aufteilen: Neben teils erst während der Revolution verfassten Reiseberichten gibt es eine Reihe von Memoiren von Höflingen, die Zugang zum *Hameau de la Reine* hatten, darüber aber äußerst diskret berichteten. Diese Memoiren wurden ausschließlich erst im 19. Jahrhundert publiziert, also zu einer Zeit, als im Sinne der Restauration auch das Bild Marie-Antoinettes einer Korrektur bedurfte. Sie sind demnach nicht als dokumentarische Quellen zu begreifen, viel eher verfolgen sie bestimmte Strategien, nicht zuletzt zum Zwecke einer Selbststilisierung der Autor\*innen, die ihre Nähe zu Marie-Antoinette unter Beweis stellen wollten. Die geringe Anzahl an zeitgenössischen Beschreibungen des *Hameau de la Reine* ist sicher der kurzen Nutzung dieser Anlage durch Marie-Antoinette zwischen der vorläufigen Fertigstellung im Jahr 1786 (beziehungsweise endgültig erst im Frühjahr 1789) und der Revolution geschuldet. Sie ist aber auch als ein Hinweis darauf zu verstehen, dass dieser Ort nicht für eine breite Öffentlichkeit, ja nicht einmal für eine engere höfische Öffentlichkeit, bestimmt war.<sup>46</sup>

Diese Feststellung wird zusätzlich dadurch gestützt, dass es nur äußerst wenige zeitgenössische Abbildungen des *Hameau de la Reine* gibt, woraus zu schließen ist, dass Marie-Antoinette mit diesem Bauwerk nicht ihre offizielle Wahrnehmung prägen wollte. Während die schriftlichen Zeugnisse über den *Hameau de la Reine* allesamt in größere (auto-)biografische Zusammenhänge eingebunden sind, keine eindeutige Adressierung aufweisen, nie eine detaillierte Bestandsaufnahme liefern und erst nach der Französischen Revolution veröffentlicht wurden, muss in Bezug auf die Abbildungen gefragt werden, für wen diese bestimmt waren und welche Funktion sie erfüllten.

Der *Hameau de la Reine* ist in den 1780er Jahren in vier Miniaturen von Henri-Joseph van Blarenberghe (Abb. 1–4), zu denen zusätzlich Skizzen überliefert sind, und in einem Aquarell von Claude-Louis Châtelet dargestellt. Dieses Aquarell befindet sich in einem von insgesamt fünf Alben, die Marie-Antoinette von Châtelet anfertigen ließ oder die ihm fälschlicherweise zugeschrieben werden.<sup>47</sup> Alle fünf Alben, von denen heute nur noch vier nachweisbar sind, haben das *Petit Trianon* und den dortigen *jardin anglais* zum Gegenstand.<sup>48</sup> Lediglich im heute in der Biblioteca Estense in Modena verwahrten Album befinden sich eine Abbildung sowie ein Plan des *Hameau de la Reine*.<sup>49</sup> Allerdings ist dessen Fehlen in den anderen Alben nicht programmatisch zu verstehen, sondern darauf zurückzuführen, dass das Album in Modena das jüngste ist und mit dem Bau des *Hameau de la Reine* bei der Anfertigung der früheren Alben (1779, 1781 und 1782) noch nicht begonnen worden oder dieser zumindest nicht fertiggestellt war. Über den Inhalt des verschollenen Albums ist nichts bekannt, jedoch liegt es nahe, dass der *Hameau de la Reine* auch darin abgebildet war, weil es 1784, im gleichen Jahr wie die Version aus Modena, angefertigt wurde. Alle Empfänger der Alben waren enge Verwandte Marie-Antoinettes oder gehörten ihrem näheren Umfeld an: Der schwedische König Gustav III. (er erhielt sogar zwei Alben: eines 1779, das andere, heute verschollene, 1784), ihr Bruder Joseph II. (1781), Paul I. von Russland (1782) sowie ihr Bruder Ferdinand Karl von Österreich-Este (1784).<sup>50</sup> Die Bilder waren demnach nicht für eine breite Öffentlichkeit bestimmt, sondern dienten als (intimes) Andenken, worauf bereits das kleine Format verweist. Sie zirkulierten höchstwahrscheinlich nicht und waren somit keinen Personen bekannt, die nicht Teil des engeren Kreises der Adressaten waren. Die Bildpolitik dieser Alben war folglich keine, die auf eine breite Öffentlichkeit abzielte oder ein offizielles Bild des Versailler Hofes verbreitete, sondern eine, die man als Politik der Intimität bezeichnen kann. Die Verwendung und die Adressierung der Bilder geben demnach bereits zu erkennen, dass der *Hameau de la Reine* – zumindest dem Anspruch nach – als Ort der Privatheit und somit als Gegenentwurf zur Öffentlichkeit des Hofes konzipiert



Abb. 1: Henri-Joseph van Blarenberghe, *Hameau de la Reine*, 1784, Gouache auf Papier, Durchmesser 7,2 cm, Musée Jacquemart-André, Paris



Abb. 2: Henri-Joseph van Blarenberghe, *Hameau de la Reine*, 1784, Gouache auf Papier, Durchmesser 7,2 cm, Musée Jacquemart-André, Paris



Abb. 3: Henri-Joseph van Blarenberghe, *Hameau de la Reine*, 1784, Gouache auf Papier, Durchmesser 8,3 cm, The Walters Art Museum, Baltimore

wurde. Châtelets Aquarelle – dies gilt jedenfalls für das umfangreichste Album, das jetzt in Modena verwahrt wird – haben für die Gebäude dokumentarischen Wert, insofern die dargestellten Szenen, trotz ihrer Idealisierung, der tatsächlichen Situation des *Hameau de la Reine* und des *jardin anglais* entsprechen. Ob dies auch für die darin wiedergegebenen Personen gilt, wird noch zu untersuchen sein.<sup>51</sup>

Für die Miniaturen, die Henri-Joseph van Blarenberghe 1784 vom *Hameau de la Reine* anfertigte, lässt sich eine ähnliche Adressierung feststellen, auch wenn sich hier im Gegensatz zu den Alben nicht genau festlegen lässt, für wen die Bilder bestimmt waren.<sup>52</sup> Auf jeden Fall wurden sie von Marie-Antoinette beauftragt, blieben aber nicht in ihrem Besitz. Form und Größe legen nahe, dass sie als Deckel für Schnupftabakdosen dienten; für die Miniatur in Baltimore ist die entsprechende Dose noch erhalten, womit diese Art der Verwendung auch für die anderen Miniaturen angenommen werden kann. Gustave Desjardins behauptet, dass im Inventar von Richard Miques Nachlass Positionen zu finden waren, die diesen Dosen entsprechen könnten.<sup>53</sup> Die dort angegebenen Maße stimmen jedoch nicht annähernd mit den Bildern Blarenberghes überein. Für eine andere Miniatur vermutet er, dass ein Arzt mit dem Namen Cornette sie als





Abb. 4: Reproduktion nach Henri-Joseph van Blarenberghe, *Hameau de la Reine*, 1784, Gouache auf Papier, Durchmesser 7,2 cm, unbekannter Ort

Geschenk »pour soins donnés aux jardiniers et aux gens de service de Trianon« bekommen habe.<sup>54</sup> Auch wenn sich dies nicht belegen lässt, verweist allein das Format – wie bereits bei Châtelet, dessen Alben auch auf eine individuelle Kontemplation abzielen – auf einen intimen Charakter, sodass die Darstellungen nicht den Anspruch erheben, ein offizielles Bild zu propagieren.<sup>55</sup> Drei der vier Miniaturen (Abb. 1–3) sind noch erhalten, während eine nur als Reproduktion (Abb. 4) greifbar ist, wobei zu ihr jedoch zusätzlich zwei Skizzen (Abb. 5, 6) existieren. Drei der im Durchmesser nur 72 Millimeter messenden Miniaturen sind von Blarenberghe auf 1784 datiert.<sup>56</sup> Eine weitere, ebenfalls auf 1784 datierte, ist mit einem Durchmesser von 83 Millimetern geringfügig größer und weist auch von den anderen Darstellungen abweichende Details auf. Darauf ist noch gesondert einzugehen, hier ist lediglich zu bemerken, dass Blarenberghe's Miniaturen weniger als getreue Dokumentation gelesen werden dürfen, sondern als eine Idealisierung und Projektion des *Hameau de la Reine* zu verstehen sind.<sup>57</sup>

Auf eine ausführliche Diskussion des Forschungsstands zum *Hameau de la Reine* wird hier verzichtet; stattdessen wird dieser in die einzelnen Kapitel eingeflochten und erfährt somit an konkreter Stelle eine Würdigung. Einige grobe Tendenzen seien allerdings bereits vorab beschrieben, um den Einsatz dieser

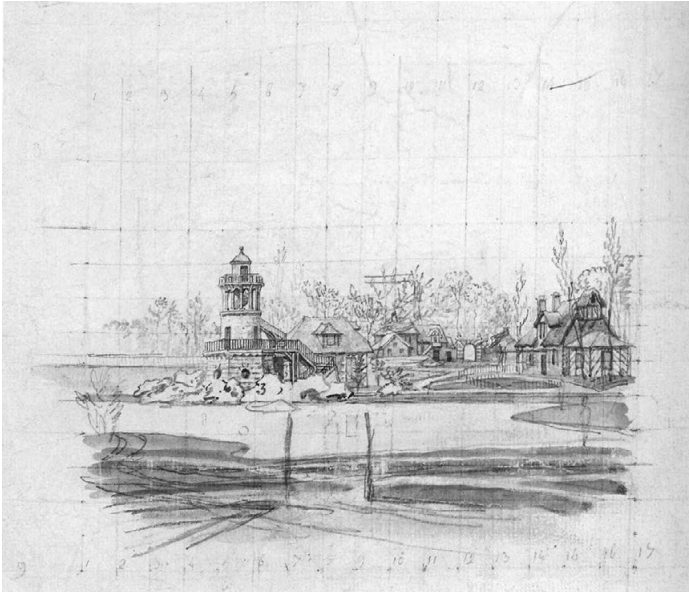


Abb. 5: Henri-Joseph van Blarenberghe, *Skizze zum Hameau de la Reine*, um 1784, Aquarell, 16 × 19 cm, Privatsammlung

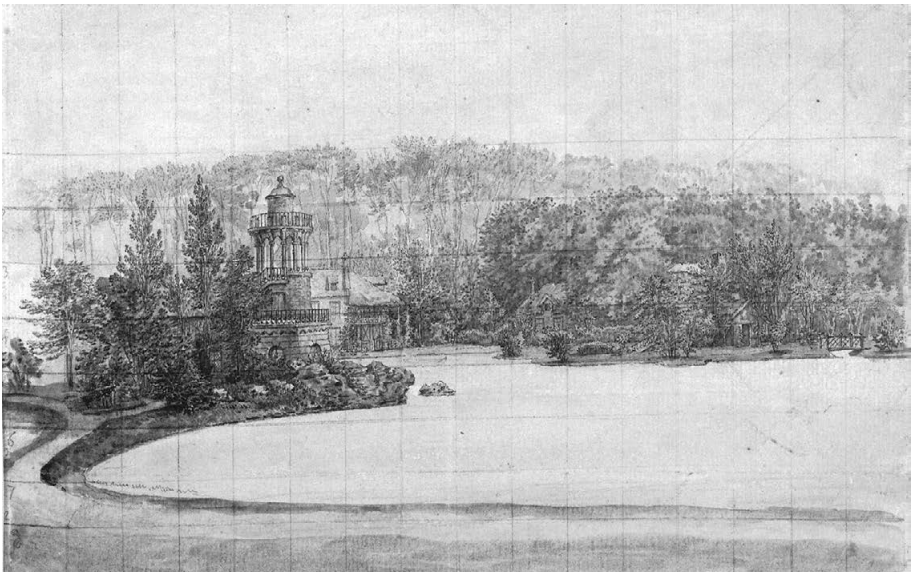


Abb. 6: Henri-Joseph van Blarenberghe, *Skizze zum Hameau de la Reine*, um 1784, Aquarell, 17 × 25 cm, Privatsammlung

Studie zu verdeutlichen: Zwar wird der *Hameau de la Reine* schlechterdings in jeder Studie zur Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts, zu Marie-Antoinette oder zur Kulturgeschichte des Ancien Régime erwähnt, doch handelt es sich dabei fast ausschließlich um äußerst klischeebehaftete und meist auch faktisch falsche Ausführungen.<sup>58</sup> Der Grund dafür liegt einerseits in der Popularität der historischen Person Marie-Antoinette – entweder wird sie zum Opfer der Revolution oder zur Protagonistin *par excellence* der Dekadenz des Versailler Hofes stilisiert; der *Hameau de la Reine* dient dann als Symptom für diese oder jene Lesart. Andererseits lassen sich solche oberflächlichen Bezugnahmen auch wissenschaftshistorisch mit dem Fehlen einer umfangreichen wissenschaftlichen Aufarbeitung (geschweige denn kulturhistorischen Kontextualisierung) des *Hameau de la Reine* erklären.

Die wenigen umfangreichen Abhandlungen<sup>59</sup> – meist Teile größerer Monografien zum *Petit Trianon*, die alle zwischen 1885 und 1936 erschienen – entsprechen nicht nur nicht heutigen (und meist auch damaligen) wissenschaftlichen Standards, sondern sind alle als einer Ideologie folgend zu sehen, die sich der Rehabilitierung Marie-Antoinettes verschrieben hat und im *Hameau de la Reine* den Ort ihrer Tugendhaftigkeit vermutet. Die meist unkritische Bezugnahme der Forschung auf diese Studien führt schließlich zur Reproduktion dieser Ideologie; dass man sich aber überhaupt darauf beziehen muss, ist auch der Tatsache geschuldet, dass kaum anderweitige Quellen vorhanden sind. Entsprechend bieten diese Abhandlungen, gerade auch im Modus der Abgrenzung, eine wichtige Grundlage.<sup>60</sup>

Dass zum Phänomen der *hameaux* – im Gegensatz zur britischen *ferme ornée* – keine Überblicksstudie (sei diese vergleichender, systematischer oder kulturhistorischer Natur) vorliegt, mag der generell übersichtlichen Forschungslage gartenkunsthistorischer Untersuchungen zu Gärten im Frankreich der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – erneut im Gegensatz zu Ländern wie Deutschland oder England – geschuldet sein. Die wenigen neueren Forschungsarbeiten zum *Hameau de la Reine* lassen sich in zwei Kategorien unterteilen: Einerseits gibt es eine Reihe denkmalpflegerischer und auf Archivrecherchen basierender Aufsätze von Annick Heitzmann, deren Anliegen die partielle Aufarbeitung der Bausubstanz und die Rekonstruktion der zerstörten Teile des *Hameau de la Reine* ist. Andererseits wurden dem *Hameau de la Reine* in zwei umfangreicheren kulturwissenschaftlichen Studien Kapitel gewidmet, die sich zum einen der Geschichte der Schmuckmolkerei,<sup>61</sup> zum anderen der postkolonialen und queer-theoretischen Kritik an Raummodellen des 18. und 19. Jahrhunderts<sup>62</sup> widmen und entsprechend den *Hameau de la Reine* unter sehr spezifischen Gesichtspunkten untersuchen; darin entfaltete Impulse nimmt dieses Buch auf.



# Versailles

## Entwicklung

Der *Hameau de la Reine* bildete den Abschluss einiger Veränderungen an der Versailler Schloss- und Gartenanlage, die 1775, ein Jahr nach der Thronbesteigung Louis' XVI., einsetzen. Die größte Erweiterung und Umgestaltung erfolgte hierbei im Bereich Trianon, genauer: in unmittelbarer Umgebung des *Petit Trianon*, das ab 1774 Marie-Antoinette gehörte. An der Gesamtstruktur und am Großteil des allgemeinen Erscheinungsbilds der Versailler Anlage wurden hingegen kaum Änderungen vorgenommen. Bevor der in diesem Zuge entstehende *jardin anglais* als zentraler Ausgangspunkt des *Hameau de la Reine* behandelt wird, muss der funktionsgeschichtliche, personelle und räumliche Kontext im Versailles der 1770er und 1780er Jahre beleuchtet werden, der diese Veränderungen ermöglichte. Dies soll entlang von drei miteinander verknüpften Themen erfolgen: die Bewahrung der Dynastie durch die Beschwörung von Dauerhaftigkeit; die Positionen des Comte d'Angiviller (Charles Claude Flahaut de La Billarderie) und Richard Miques, die für die meisten Bauprojekte in Versailles in diesem Zeitraum zuständig waren; sowie die Konzeption von Öffentlichkeit und Privatheit.

Dauerhaftigkeit ist eines der zentralen Kriterien für Herrschaftsarchitekturen: »Seit der Antike waren Repräsentationsbauten mit der Assoziation der Dauerhaftigkeit und der Beständigkeit verknüpft. Es war diese Verheißung dauerhafter Memoria des Status der Familie, die den Schlossbau [...] zum idealen Repräsentationsmittel werden ließ.«<sup>1</sup> In Versailles wurde dem Anspruch auf eine dynastische Dauerhaftigkeit auf eine besonders ausdrückliche Weise Sichtbarkeit verliehen, was sich einerseits im Akt der Naturbeherrschung, andererseits in einer Art und Weise des Bauens versinnbildlichte, die weniger auf Erneuerung denn auf Kontinuität aus war.

Am 9. März 1661 verkündete Louis XIV., dass er von nun an das Land als alleiniger Herrscher regieren werde.<sup>2</sup> Er übernahm damit Aufgaben, die zuvor den ersten Staatsministern zugefallen waren. Damit diese Zentralisierung der Staatsmacht gelingen konnte, scharte Louis XIV. den gesamten Adel um sich.

Er zog die Aristokratie aus ihren Provinzen ab und unterstellte sie auf diese Weise seiner direkten Kontrolle. Keineswegs bedeutete dies jedoch die immer noch häufig kolportierte Entmachtung des Adels.<sup>3</sup> Bewegte sich der Hof zuvor zwischen dem Louvre in Paris und den Residenzen Vincennes, Saint-Germain und Fontainebleau, wurde für die neue absolutistische Herrschaftsform eine einzige große Residenz notwendig: Versailles. Zwar hatten die Baumaßnahmen bereits in den 1660er Jahren begonnen, der Regierungssitz wurde jedoch erst 1677 dorthin verlegt, der gesamte Hof zog schließlich 1682 ein.<sup>4</sup>

Weshalb wählte Louis XIV. nun aber ausgerechnet Versailles als neues Zentrum der Macht? Waren dort doch erhebliche Baumaßnahmen erforderlich und bot noch dazu das sumpfige Terrain eine denkbar ungünstige Ausgangslage – ganz zu schweigen von der schlechten Wasserversorgung, die zu beheben eine ingenieurtechnische Glanzleistung erforderte. Man kann auf diese Frage zwei miteinander verschränkte Antworten geben: Einerseits hielt Louis XIV. seinem Vater, der Versailles als kleines Jagdschloss hatte erbauen lassen, damit die Treue, reihte sich demnach in eine Genealogie ein und führte so die vermeintlich gottgegebene und natürliche Ordnung der Dynastie fort. Dies zeigt sich insbesondere darin, dass bei allen Bauschritten – auch nach Louis' XIV. Regierungszeit – frühere Zustände nicht zerstört, sondern integriert wurden. Andererseits ist neben einer solchen historischen Legitimation die Wahl auch als eine Machtdemonstration im Sinne der Beherrschung der Natur zu verstehen: Nicht der Entwurf und die Errichtung der Schloss- und Gartenanlage mussten an die Bedingungen des Ortes angepasst werden (oder gar ein dafür geeigneter Ort gesucht werden), sondern der Ort musste an den Entwurf angepasst werden.<sup>5</sup> Die von André Le Nôtre geschaffene Gartenanlage, die auf diesem Gebiet neue Maßstäbe setzen sollte und eines der monumentalsten Bauprojekte des 17. und 18. Jahrhunderts darstellte, zielte nicht nur auf die Beherrschung des Raumes und der Natur ab, sondern repräsentierte auch in seinem geometrischen, auf ein Zentrum hin ausgerichteten Aufbau das Ideal absolutistischer Herrschaft.<sup>6</sup>

In der Regierungszeit Louis' XVI., also fast 100 Jahre nach der Etablierung des französischen Hofes in Versailles, wurde dort verhältnismäßig wenig gebaut, dennoch fanden konstant kleinere Umbauarbeiten – insbesondere in den Innenräumen – statt. Zwar gab es einen großen Wettbewerb zur Erweiterung des Schlosses, die bereits unter Louis XV. beschlossen worden war, zu dem die führenden Architekten Frankreichs (unter ihnen Étienne-Louis Boullée, Jean-François Heurtier und Antoine Peyre – selbst Richard Mique steuerte einen Entwurf bei) Pläne einreichten, jedoch wurde das Projekt nicht in Angriff genommen.<sup>7</sup> Boullées Entwurf, eine der wenigen

erhaltenen Einreichungen, sieht eine Ergänzung durch zwei Seitengebäude an der Hauptfassade des Schlosses vor, um dort die Ministerien unterzubringen. Dem gesamten Bau ist eine neue Fassade vorgeblendet, die die *Cour royale* einschließt.<sup>8</sup> Das Erscheinungsbild des Schlosses wäre dadurch grundsätzlich verändert worden, womit auch eines seiner zentralen Bauprinzipien verloren gegangen wäre: die sichtbare Eingliederung bereits vorhandener, früherer Bauzustände, die als architektonische Legitimation der dynastischen Herkunft aufgefasst werden muss. Dass dieses Monumentalprojekt scheiterte, mag nicht nur an den Kosten gelegen haben, die der heruntergewirtschaftete Hof nicht tragen konnte. Vielmehr ist darin ein Insistieren auf dem Grundverständnis des Versailler Hofes zu sehen: Versailles wurde – auch das ist ein Effekt der Empirisierungs- und Historisierungstendenzen der Spätaufklärung<sup>9</sup> – selbst historisch und bedurfte gewisser Erhaltungsmaßnahmen.

Ebenso wurde die grundlegende Struktur der Versailler Gartenanlage unter Louis XVI. beibehalten, obwohl ihre Form bereits in ganz Europa nicht mehr dem Geschmack der Zeit entsprach, gestaltete man doch mittlerweile überall Gärten nach dem Vorbild des englischen Landschaftsgartens. Die Kritik am formalen Garten<sup>10</sup> Le Nôtres, die in England bereits zu Beginn, in Frankreich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts laut wurde und insbesondere dessen Monotonie, Uniformität und Langeweile betraf, verstand sich auch als eine Kritik am Absolutismus: Denn Regierungsform und Gartenstil seien voneinander abhängig.<sup>11</sup> Selbst als Louis XVI. 1775 den Entschluss fasste, alte Bäume und Pflanzen in der gesamten Versailler Anlage umfassend zu erneuern, und sich damit die Möglichkeit einer größeren Umstrukturierung ergab, entschied man, die Grundidee Le Nôtres beizubehalten.<sup>12</sup> Bedenkt man den durch die teils wuchernden und unregelmäßig wachsenden Bäume verwilderten Zustand der Gartenanlage, der sich seit der Fertigstellung im frühen 18. Jahrhundert immer mehr verstärkte – ab den 1750er Jahren war das außer Form geratene Erscheinungsbild Versailles' ein gängiger Kritikpunkt<sup>13</sup> –, dann war die Neubepflanzung eher eine Herstellung des ursprünglichen Zustands. Naheliegende praktische und finanzielle Erwägungen im Hinblick auf einen solch enormen Umbau und die dadurch nicht mehr ideal gewährleistete Verbindung zwischen Schloss und Garten mögen für die Beibehaltung des ursprünglichen Gartenaufbaus eine untergeordnete Rolle gespielt haben. Auch Jean-Marie Morels 1776 in seiner *Théorie des jardins* vorgebrachte These, dass die Anlage aufgrund ihres öffentlichen Charakters und als Teil der königlichen Residenz eines symmetrischen Aufbaus bedürfe, ist dafür keine ausreichende Erklärung.<sup>14</sup> Zwei andere Gründe sind hingegen ausschlaggebend: Erstens war es erneut die Fortführung der Dynastie und damit eine genealo-



Abb. 7: Hubert Robert, *L'entrée du Tapis Vert à Versailles*, 1777, Öl auf Leinwand, 67 × 101,7 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon

gische Legitimation des Königs, die sich auch auf eine räumliche Bezugnahme stützte. Seit Louis XIV. durch die Erweiterung Versailles' die Bauten seines Vaters miteinbezog und damit die Genealogie mit räumlichen Mitteln zu festigen versuchte, ist dieses Verfahren weiterhin angewendet worden, indem die Schloss- und Gartenanlage ergänzt, nicht aber Teile zerstört wurden. Zweitens plante der mit Louis' XVI. Thronbesteigung zum *directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France* ernannte Comte d'Angiviller, mithilfe der Versailler Anlage die Bedeutung der Monarchie zu erneuern.<sup>15</sup> Dieses restaurative Projekt sollte mittels einer Referenz auf die Herrschaft Louis' XIV. und damit auf die Glanzzeit des Bourbonenreiches umgesetzt werden, für die der (garten-)architektonische Komplex Versailles metonymisch steht.

Charles-Étienne-Gabriel Cuvillier, *premier commis des Bâtiments du Roi*, war für die Baumauswahl der Neubepflanzung zuständig. Allerdings folgte diese nun weder, wie bei Le Nôtre, einer bestimmten Ästhetik beziehungsweise der Eignung als Material für eine bestimmte Ästhetik<sup>16</sup> noch, wie bei





Abb. 8: Hubert Robert, *Le Bosquet des Bains d'Apollon*, 1777, Öl auf Leinwand, 67 × 101,7 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon

Bernard de Jussieu, der den botanischen Garten ab 1759 einrichtete, wissenschaftlichen Kriterien. Sowohl in der rein dekorativen Verwendung von Bäumen als auch in deren wissenschaftlicher Nutzung zeigte sich ein politisches Programm: hier die Beherrschung und ästhetische Transformation der Natur, dort Frankreichs imperialistischer Anspruch. Anstatt dieses Programm weiter zu verfolgen, setzte man bei der Neubepflanzung auf eine möglichst pragmatische und kostengünstige Diversifikation, die bereits die forstwirtschaftliche Verwertung im Blick hatte: Eichen, Buchen, Eschen, Linden und Kastanien.<sup>17</sup> Über eine solche, ästhetische Erwägungen außen vor lassende Verfügung wurde dem vormals Besonderen – sei es der aufwendige Zuschnitt, sei es der wissenschaftliche Wert – ein ästhetisches Spezifikum abgesprochen, woraus aber, zumindest implizit, ein neues Erscheinungsbild entstand.

Die Neubepflanzung sah allerdings nicht nur den Austausch von Bäumen vor, sondern erstreckte sich auch auf den Umbau einzelner Bereiche des *Petit Parc*. Dort wurde beispielsweise das Labyrinth durch das *Bosquet de la Reine*

ersetzt.<sup>18</sup> Die Neugestaltung des *Bosquet des Bains d'Apollon* war dabei die einzige Neuerung, die den zeitgenössischen, populären Ideen des Pittoresken entsprach.<sup>19</sup> Bestandteil des Auftrags war, für die Skulpturen aus der 1684 im Zuge des Baus des Nordflügels des Versailler Schlosses zerstörten *Grotte de Téthys* einen neuen Ort zu finden. Hubert Robert, der zuvor unter anderem gemeinsam mit François-Joseph Bélanger auch Teile des im Besitz des Finanziers Jean-Joseph de Laborde befindlichen Landschaftsgartens von Méréville gestaltet hatte, entwarf hierfür eine Grotte, die sich von den bereits in Versailles anzutreffenden Grotten, insbesondere der *Grotte de Téthys*, maßgeblich unterschied.<sup>20</sup> Anstelle einer Konzentration auf ein – oft mit Muscheln oder nachgebildeten Tropfsteinen – ausgeschmücktes Interieur, das einen Raum im Untergrund darstellen sollte, besteht Roberts Grotte aus einem großen Felsen, in dem eine Ruinenarchitektur zu versinken scheint. Lediglich Öffnungen im Felsen verweisen auf einen Innenraum, der aber nicht vorhanden ist und zu dem es auch keinen Zugang gibt. In diese Öffnungen und auf einzelne Felsvorsprünge wurden nun die barocken Skulpturen gestellt, was zu einem irritierenden Größenverhältnis führte. Charles-Joseph de Ligne schreibt in seiner gartentheoretischen Schrift *Coup d'œil sur Belœil*, dass die Marmorskulpturen aufgrund ihrer Positionierung im massiven Felsen und in großer Distanz zu den Betrachter\*innen die Wirkung von Biskuitporzellanfiguren hätten.<sup>21</sup> Die ästhetisch-architektonische Erneuerung scheiterte hier folglich: Die Überführung bereits vorhandener Elemente in eine neue Ästhetik ging zulasten eines stimmigen Gesamteindrucks.

Paula Radisich sieht dieses Erneuerungsprojekt, das eher als ein restauratives Erhaltungsprojekt zu verstehen ist, in einem Kontext von unter Louis XVI. behutsam einsetzenden Reformen. Bildlich veranschaulicht sei dies in Hubert Roberts beiden Gemälden der Neubepflanzung (Abb. 7, 8), die im Salon von 1777 ausgestellt waren. Neben der sozialen Stratifikation des Hofes – von Arbeitern über Minister bis zu Louis XVI. und Marie-Antoinette – und einer exakten Wiedergabe der Topografie der Versailler Anlage, stellt Robert hier, folgt man Radisich, »a secular model of government in which the King acts like a gardener« dar, womit er zum »agent of reform« werde.<sup>22</sup> Einerseits lehnt sich Robert hier an Cesare Ripas *Iconologia* an, in der die Personifikation der »Reform« als Frau mit Gartenwerkzeugen gekennzeichnet ist, andererseits verändert er diese Konvention stark und »naturalisiert« die Allegorie gewissermaßen.<sup>23</sup>

Hier ist weder der Ort, um auf die tatsächlichen ökonomischen Reformen von Anne Robert Jacques Turgot und Jean-Frédéric Phélypeaux de Maurepas unter Louis XVI. näher einzugehen, noch sich mit Roberts Umformung der Allegorie (und der anderen ikonografischen Elemente, die durch das



Abb. 9: François-Marie-Antoine Boizot, *Monseigneur Le Dauphin labourant*, Detail, 1769, kolorierte Radierung auf Papier, 38 × 54,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

Skulpturenprogramm aufgerufen werden) zu befassen. Es gilt lediglich festzuhalten, dass die französische Krone mit der Thronbesteigung Louis' XIV. ein Reformprogramm entwickelte und dies auch in der offiziellen Bildpolitik propagierte. Die Gartenanlage in Versailles verpflichtete sich insofern diesem Programm, als ihre Ästhetik beibehalten und somit eine Anknüpfung an die Dynastie möglich wurde, während der Austausch der Bäume als symbolische Erneuerung und zugleich, weil es auch um wirtschaftliche Aspekte ging, Ausweis der Tugendhaftigkeit zu verstehen ist. Robert konnte sich hier zudem auf eine recht junge Bildtradition berufen, die Mitglieder der französischen Königsfamilie bei agrikulturnen Tätigkeiten in Szene setzte. Exemplarisch ist dies in einer kolorierten Radierung (Abb. 9) der frühen 1770er Jahre festgehalten, die ein Ereignis vom 15. Juni 1768 (im Stich falsch mit 1769 angege-

ben) zeigt, bei dem der Dauphin und spätere Louis XVI. eigenhändig einen Acker pflügt.<sup>24</sup> Susan Richter hat nachgewiesen, dass dieses Motiv – als ein Import aus China – erst im Zuge der Physiokratie auftauchte und sich französische Herrscher zuvor nicht, obwohl es dafür antike und biblische Wurzeln gab, mit der Agrikultur identifizierten.<sup>25</sup> Als solches stelle es den ökonomischen Fortschritt durch Agrikultur dar. So wie Robert die Allegorie der Reform äußerst frei umsetzte, so verschrieb er sich auch dem physiokratischen Motiv des eigenhändigen Pflügens nicht komplett. Er konnte jedoch damit rechnen, dass beide Topoi bekannt waren und sein Gemälde die doppelte Botschaft von Fortschritt und Reform einerseits, von einer Verpflichtung gegenüber der dynastischen Genealogie, die sich in der Versailler Anlage materialisierte, andererseits transportierte.

## Akteure

Ein wichtiger Akteur der französischen Bild- und Kulturpolitik unter Louis XVI. war der Comte d'Angiviller, der 1774 zum *directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France* (kurz: *Bâtiments du Roi*) ernannt wurde.<sup>26</sup> Sein großes Projekt war die Rehabilitierung der französischen Krone mit den Mitteln des Neoklassizismus, den er als spezifische Referenz auf die Regentschaft Louis' XIV. verstand. Damit versuchte d'Angiviller ein durch die Miss- und Mätressenwirtschaft Louis' XV. erzeugtes Bild der Monarchie zu verbessern, indem er als Ausgangspunkt den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Höhepunkt Frankreichs wählte. Zugleich rückte damit der Kosmos Versailles selbst in den Mittelpunkt einer Vorstellung von Kultur, die für die Zukunft Frankreichs Gültigkeit beanspruchte. Ein solches Projekt war notwendigerweise konservativ, wenn nicht gar reaktionär. Konkret schlug sich d'Angivillers Vorhaben in drei Aspekten nieder: die bereits erwähnte Erhaltung der Versailler Gartenanlage; die Förderung der Historienmalerei, auch als eine Bezugnahme auf die eigene Geschichte;<sup>27</sup> die Etablierung einer Vorstellung von Nützlichkeit und Tugendhaftigkeit des Staates, die sich bereits in der ökonomisch verwertbaren Neubepflanzung in Versailles gezeigt hat.

All dies ließ sich jedoch kaum in größeren Bauprojekten umsetzen: Die erwähnte Erweiterung des Schlosses, die zwar noch nicht von d'Angiviller beauftragt, aber von ihm durchgeführt wurde, gelangte über das Entwurfsstadium nicht hinaus, und ein weiterer Anlauf 1783, das Schloss durch eine neoklassizistische Residenz zu ergänzen oder es zumindest umfassend zu erneuern, scheiterte.<sup>28</sup> Auch dass er mit einer neoklassizistischen Doktrin ein

genuin französisches Vorhaben umsetzen wollte, muss insofern als gescheitert angesehen werden, als der Neoklassizismus sich überall in Europa und Nordamerika formierte und daher kaum – selbst nicht durch eine mit rhetorischen Mitteln beschworene, in den Bauten aber kaum sichtbare Bezugnahme auf eine nationale Tradition – als ein Nationalstil erkennbar wird.<sup>29</sup> Sein größtes Wirkungsfeld fand d'Angiviller in der Anlage von Rambouillet, die zum Modell werden sollte, bei der jedoch zwischen 1785, dem Beginn des Umbaus, und 1789 kaum das gewünschte Ergebnis erzielt werden konnte. Zwischen dem *Hameau de la Reine* und Rambouillet gibt es einige Gemeinsamkeiten und Widersprüche. Beide eint, dass d'Angiviller seine Vorhaben gegenüber unter Louis XV. etablierten Traditionen – Neoklassizismus vs. Rokoko, Nützlichkeit vs. Vergnügen – in Anschlag brachte, die er in Marie-Antoinettes Bauvorhaben fortgesetzt sah.<sup>30</sup> Entsprechend erachtete er es denn auch als seine Aufgabe, und zwar ohne Marie-Antoinettes Auftrag oder Beteiligung, in Rambouillet die *Laiterie de la Reine* zu erbauen, die als neoklassizistischer Bau *par excellence*, angereichert mit avancierten agrikulturellen Methoden, den Eindruck der Frivolität, den er im *Hameau de la Reine* vorherrschen sah, korrigieren sollte. Dass in beiden Bereichen die agrikulturelle Produktion kaum mehr als einen, wenn auch jeweils anders gelagerten, symbolischen Wert hatte, ist dabei offenkundig.

Dass d'Angiviller seine Vision nicht – oder zumindest nicht in Versailles – umsetzen konnte, lag auch an Marie-Antoinette und Richard Mique.<sup>31</sup> Mique war zwar dem Titel nach *premier architecte du Roi* und damit formell d'Angiviller unterstellt, tatsächlich war er aber fast ausschließlich für die Aufträge der Königin zuständig, mit Louis XVI. hingegen pflegte er nur einen sehr sporadischen Kontakt.<sup>32</sup> Marie-Antoinette unterhielt, wenn auch nur inoffiziell, am Hof, parallel zu dem des Königs, ihren eigenen *Service de Bâtiments*, was am Versailler Hof in diesem Ausmaß bis dahin ein Novum war.<sup>33</sup> Entsprechend befanden sich Mique und d'Angiviller in einer ständigen Auseinandersetzung über die Frage, ob Marie-Antoinettes Belange wieder unter die *Bâtiments du Roi* zu stellen seien.<sup>34</sup>

Miques Karriere und seine Ernennung zum wichtigsten Architekten des französischen Staates waren nicht selbstverständlich und bedürfen daher einer Erklärung. Weder verfügte er über eine intensive Bindung zum Hof oder konnte auf eine umfassende Bautätigkeit zurückblicken, noch konnte man ihn zu den diskursbestimmenden Architekten seiner Zeit zählen. Emil Kaufmanns Einordnung Miques steht exemplarisch für den überwiegenden Teil der Forschung zur Architektur des späten 18. Jahrhunderts: Ebenso wie die Bauwerke anderer Architekten wie François-Joseph Bélanger oder des

Dilettanten François Racine de Monville sieht er auch jene Miques als »petty products of Romantic sentimentality«.<sup>35</sup> An das Genie anderer Architekten seiner Generation – etwa Alexandre-Théodore Brongniart, Étienne-Louis Boullée, Jean-François-Thérèse Chalgrin, Claude-Nicolas Ledoux oder Charles de Wailly, um nur die wichtigsten Positionen zu nennen, die von Kaufmann positiv gewürdigt werden – reiche Mique nicht heran. Allan Braham kommt zu einer ähnlichen Einschätzung: »Mique was essentially a safe architect [...], and he was almost unique in the competent conservatism of his style, which perpetuated the memory of [Ange-Jacques] Gabriel right up until the time of the Revolution [...]«.<sup>36</sup> Miques kaum vorhandene und größtenteils in ihrer Wertung indifferente bis negative Rezeption mag einerseits seinem überschaubaren Œuvre und dem Fehlen eines eigenen Stils geschuldet sein, andererseits liegt dies aber – zumindest im Fall des Formalisten Kaufmann – daran, dass Mique nicht, wie andere Architekten seiner Generation, zum Modernisten *avant la lettre* stilisiert werden kann.<sup>37</sup> Die fehlende und fast ausschließlich negative Auseinandersetzung mit Mique ist vor allem darin begründet, dass der *Hameau de la Reine* von vielen Architekturhistoriker\*innen als schlechter Witz, ja als Geschmacklosigkeit eingestuft wird. Für die Bedeutung Miques in der Architekturgeschichte hat dies zur Folge, dass sein restliches Werk im Schatten dieses einen Baus steht. Man kann Mique als den Architekten des Generischen bezeichnen, der sich, ohne dafür ein Programm zu entwickeln, auf alle zeitgenössischen Tendenzen einließ.

Tatsächlich umfasst sein Œuvre nur wenige Projekte, die allesamt durch einen gewissen stilistischen Opportunismus gekennzeichnet sind, indem sich die Bauten gleichermaßen nach den Vorlieben der Auftraggeber\*innen und einem generellen zeitgenössischen Geschmack richteten. An den Hof in Versailles kam Mique 1766 unter dem Protektorat von Marie Leszczyńska, Gemahlin von Louis XV. und Königin von Frankreich, nachdem er bereits in der Lorraine als *intendant des bâtiments, jardins et fontaines* und anschließend als *premier architecte* für Stanislaus Leszczyński, Marie Leszczyńskas Vater, gearbeitet hatte.<sup>38</sup> Seine erste Bauaufgabe war der *Couvent de la Reine* in der Stadt Versailles. Danach war er, nachdem er zuerst kaum Aufträge bekommen hatte, gleichzeitig für verschiedene, kleine Bauvorhaben Marie-Antoinettes und der Mesdames in Versailles, aber auch in Bellevue, Fontainebleau, Montreuil und Saint-Cloud zuständig, wobei die meisten Projekte aus kleineren Umbauten und Erweiterungen bestanden. Patrice Higonnet nennt »intimisme, féminisation, bucolisme et sentimentalisme« als Schlüsselbegriffe im Schaffen Miques, erklärt dabei aber nicht, was mit diesen Kategorien genau gemeint ist und wie sich diese konkret in seinem Œuvre niederschlugen.<sup>39</sup>

## Öffentlichkeit und Privatheit

Mit seiner Ernennung 1775 zum *premier architecte du Roi* avancierte Mique zum »architect of royal intimacy«<sup>40</sup> und bediente zugleich eine, wie Meredith Martin feststellt, »architectural matriarchy«,<sup>41</sup> insofern als von Louis XVI. kaum, von Marie-Antoinette hingegen zahlreiche Aufträge kamen. Die Frage der Intimität – und damit auch die Frage nach Privatheit und Öffentlichkeit – am Versailler Hof kann hier nur in Ansätzen behandelt werden. Was als »öffentlich«, was als »privat« galt, variierte mit dem Blickwinkel: Das tägliche Zeremoniell des *Lever* und *Coucher* wurde, wie beispielsweise auch die Mahlzeiten, vor einer ausgewählten höfischen Öffentlichkeit zelebriert, die Schloss- und Gartenanlage war für alle zugänglich, und die beengten Wohnverhältnisse der zahlreichen Höflinge können kaum als »privat« im heutigen Sinne bezeichnet werden (wenngleich unter Louis XVI. das Wohnen am Hof an Relevanz verlor). Dennoch herrschte eine strikt nach Rang organisierte Hierarchie im Hinblick darauf, wer zu welchen Räumen – und damit auch: zu welchen Personen – Zugang hatte. Wenn sich Marie-Antoinette im *Petit Trianon* nun über die am Hof übliche Regulierung der öffentlichen Zugänglichkeit hinwegsetzte – und zwar in doppelter Hinsicht: in Gestalt des Ausschlusses einer nicht-höfischen Öffentlichkeit wie auch der Missachtung höfischer Hierarchien, die mit der Aufwertung einer eigenen *coterie* einherging –, dann heißt das nicht gleichzeitig, dass dort ein Raum der Privatheit etabliert wurde. Denn die Übergänge zwischen Privatheit und Öffentlichkeit mochten verschwimmen, jedoch ist diese Unterscheidung nicht eine, die erst mit der Etablierung einer bürgerlichen Sphäre auftauchte, sondern eine, die den französischen Hof – wenn auch mit anderen Konsequenzen – strukturierte. Entsprechend ist einerseits der *Hameau de la Reine* nicht im Sinne einer »Verbürgerlichung« zu verstehen, sondern als Teil einer höfischen Kultur, die nicht öffentlich ist. Andererseits ist jedoch genauer zu fragen, wie diese Form der Privatheit und ihr Gegenteil, die Öffentlichkeit, am Hofe genau zustande kamen. Es ist daher wichtiger herauszuarbeiten, auf welchen höfischen Traditionen von Öffentlichkeit und Rückzug sie beruhten und welchem Wandel diese unterlagen, als den *Hameau de la Reine* pauschal mit einem Begriff von Privatheit und Öffentlichkeit der bürgerlichen Sphäre kurzzuschließen.<sup>42</sup> Im Folgenden soll entsprechend nachvollzogen werden, auf welchen Grundlagen behauptet werden kann, dass sich Marie-Antoinette in Form des *Hameau de la Reine* am Hof einen Ort der Privatheit und der Intimität geschaffen habe.

In Versailles waren die Gartenanlage, die Empfangsräume sowie die *Grand Galerie* unter Louis XIV., Louis XV. und Louis XVI. tagsüber für die

Öffentlichkeit zugänglich. Der König hielt sich jedoch nur äußerst selten in diesen Räumen auf; Ausnahmen bildeten wichtige Ereignisse wie Hochzeiten oder Diplomatenbesuche, von denen wiederum die allgemeine Öffentlichkeit ausgeschlossen war.<sup>43</sup> Die Zugänglichkeit einzelner Räume richtete sich demnach danach, ob sich der König in Versailles aufhielt oder nicht. War er abwesend, gelangte man sogar in größere Teile der inneren Appartements, während der Zugang zu den meisten Räumen bei Anwesenheit des Königs »strikt nach gesellschaftlichem Rang«<sup>44</sup> reguliert wurde. Eine solche Zugänglichkeit des Hofes war – zieht man beispielsweise die Wiener Hofburg, den Alcázar oder den Palacio Real in Madrid zum Vergleich heran – in Europa nicht überall möglich und hatte in Versailles, folgt man Hendrik Ziegler, zwei Gründe: Einerseits bestand seit dem 14. Jahrhundert eine Auffassung des französischen Königs, nach der sich der Souverän »keinem Belang und Bittgesuch eines seiner Untertanen verschließen dürfe«, was sich zugleich auch in »öffentlichen Auftritten und Taten«<sup>45</sup> – die Skrofulosenheilung durch Handauflegen ist das wohl bekannteste Beispiel<sup>46</sup> – zeigen musste. Andererseits schufen die zahlreichen Berichte und Bilder, die erst durch den Zugang zum Hof, auch für ausländische Gäste, entstehen konnten, die »Voraussetzung für eine bereits vor 1700 breit einsetzende Rezeption der Hauptresidenz des französischen Königs«<sup>47</sup> und damit für eine sich nahezu verselbstständigende Propaganda des absolutistischen Staates.

Louis XV. verstand sein Amt im Gegensatz zu seinem Vorgänger mehr als Beruf denn als göttliche Berufung, was sich auch in seinen Beschäftigungen – Jagden, das Unterhalten von Affären, Zeichnen, Kochen, Durchführung von botanischen Experimenten etc. – außerhalb der Regierungsgeschäfte zeigte, die man durchaus als Teil eines Privatlebens beschreiben kann. Dies schlug sich auch in der neuen Raumaufteilung im Schloss von Versailles nieder, wenn Louis XV. hier eine ganze Reihe von neuen Funktionen integrierte, die zuvor dort keinen oder nur einen geringen Platz gehabt hatten und die nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen waren: »workshops, libraries, aviaries, kitchens, laboratories, additional dining rooms, art studios, and lodgings for his cooking instructor and the current favorite mistress«.<sup>48</sup> In derselben Tradition sah sich Louis XVI., der die Räume unter anderem um neue Bibliotheken und Sammlungen von Maschinen und Modellschiffen erweiterte.<sup>49</sup> All dies bedeutet freilich nicht, dass die öffentlichen und repräsentativen Räume aufgegeben wurden, vielmehr sind die Umbauten der beiden Nachfolger von Louis XIV. als ergänzende, funktionale Neuerungen zu verstehen. Mehr noch als Louis XVI. widmete sich Marie-Antoinette der Umgestaltung der Interieurs, die während ihrer keine zwei Dekaden währenden Anwesenheit in Versailles einer konstanten und kontinuierlichen Überarbeitung unterlagen.<sup>50</sup>



Die Erweiterung der Versailler Anlage um das nördlich davon gelegene Gebiet Trianon begann zwischen 1663 und 1665. Im Zuge dieser Ausdehnung manifestierte sich zugleich ein anderes Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit. Ursprünglich befand sich hier ein Dorf, das urkundlich zuerst im 12. Jahrhundert als »Triarum« erwähnt ist. Die in Bezug auf das Schloss periphere Lage Trianons und die Nutzung der dortigen Gebäude als Lustschlösser führten dazu, dass sich der Begriff »Trianon« als Synonym für Eremitagen oder zumindest abseits liegende Gebäude etablierte. Zwischen 1670 und 1672 erbaute Louis Le Vau ein Ensemble aus Pavillons, dessen Zentrum das *Trianon de Porcelaine* bildete, das allerdings bereits ab 1687 dem von Jules Hardouin-Mansart geplanten *Trianon de Marbre*, später meist als *Grand Trianon* bezeichnet, weichen musste.<sup>51</sup> Trianon diente Louis XIV. als Ruheort und Ausgangspunkt für Jagden, worin sich bereits sein Charakter als semiprivate Raum zeigt. Zwar wurden hier ebenfalls offizielle Empfänge abgehalten, Feste gefeiert, womit die (höfische) Öffentlichkeit nicht gänzlich ausgeschlossen war, doch wurde das Hofzeremoniell erheblich gelockert. Nach Louis' XIV. Tod und während der Régence, in der der Hof zwischenzeitlich nicht mehr in Versailles residierte (erst 1722 kehrte er dorthin zurück), fungierte das *Grand Trianon* als Wohnstätte sowohl für seine Nachkommen als auch zeitweise für Peter den Großen wie auch Stanislaus Leszczyński.<sup>52</sup> Louis XV. beauftragte 1759 Bernard de Jussieu mit der Errichtung eines botanischen Gartens in Trianon auf der Grundlage von Carl von Linnés Klassifizierungssystem. Der Gärtner Claude Richard und ab den 1770er Jahren dessen Sohn Antoine waren für den Garten zuständig. Zwischen 1760 und 1767 wurden über vier Millionen Pflanzen zusammengestellt, wodurch der botanische Garten zum wichtigsten botanischen Wissensspeicher und Experimentierfeld in Europa wurde.<sup>53</sup> Trianon wies folglich eine doppelte Funktion auf: einerseits die Schaffung eines semiprivaten Raumes der Erholung, andererseits die Förderung der Wissenschaften – beides bedeutete allerdings tendenziell den Ausschluss der Öffentlichkeit.

Eine weitere Ergänzung erfolgte in Trianon mit dem zwischen 1762 und 1768 errichteten *Petit Trianon*. Ange-Jacques Gabriels Bau war baukünstlerisch auf der Höhe der Zeit.<sup>54</sup> In der Forschung begegnet man häufig der These, dass Louis XV. das *Petit Trianon* für seine Mätresse, Madame de Pompadour, errichten ließ, die jedoch 1764, vier Jahre vor der Fertigstellung, verstarb.<sup>55</sup> Zwar verfügte dieses kleine Schloss über Appartements für Louis' XV. Mätresse, und es lebte dort größtenteils auch Pompadours Nachfolgerin, Madame du Barry, doch fand der Bau darin nicht seine ausschließliche Bestimmung. Louis XV. richtete in der *première étage* eine botanische Bibliothek ein, sein eigenes

Appartement verlegte er sogar auf den Dachboden.<sup>56</sup> Neben einem Ort der Erholung und des Vergnügens war das *Petit Trianon* zugleich »designed to serve the public good – reflecting the conviction deeply rooted in the Enlightenment that private pleasure and happiness are found in serving the greater good of society as a whole«. <sup>57</sup> Als Marie-Antoinette 1774 das *Petit Trianon* geschenkt bekam, war es in seiner Funktion demnach bereits als, zumindest in Teilen, Raum des Privaten gekennzeichnet. Dass das *Petit Trianon* zugleich auch ein Ort der Wissenschaft und damit ein der Allgemeinheit zwar nicht zugänglicher, aber ihr dienender Ort war, änderte sich mit der Umwandlung der Bibliothek in Appartements und der Anlage des *jardin anglais*, dem der botanische Garten zum Opfer fiel, relativ schnell.

In der Rezeption Marie-Antoinettes wird das *Petit Trianon* zum Sehnsuchtsort und zum Refugium der Königin außerhalb des Hofzeremoniells stilisiert. Der bei Higonnet kolportierte Satz Marie-Antoinettes über das *Petit Trianon* und den *Hameau de la Reine* – »Ici, je suis moi«<sup>58</sup> – steht dafür exemplarisch. Auch wenn sich für diese Aussage kein Nachweis finden lässt, verdichten sich darin einerseits zahlreiche zeitgenössische Berichte über Marie-Antoinettes Nutzung dieses Ortes, andererseits ist damit genau jene Vorstellung von Subjektauthentizität – und die Idee, dass diese an einen Ort gebunden ist – bezeichnet, wie sie sich in der Empfindsamkeit entwickelte.

Der russische Literat Nikolaj Karamzin hat das *Petit Trianon* gar als einen Ort beschrieben, an dem sich der offizielle und der private Körper Marie-Antoinettes trennten, an dem also ihr »authentischer« Körper, ohne höfischen Regeln zu folgen, als solcher einen Platz finde: »Hier bewirtete nicht die Königin, sondern die reizende Marie-Antoinette ihre Gäste. Hier gab die liebenswürdige Wirtin jene Soupers, Konzerte und Bälle, welche die Grazien und Liebesgötter beseelten. Die Sofas und Stühle sind mit den eigenhändigen Stickereien der Königin überzogen [sic!], und die Rosen, die Mariens Hände gearbeitet hatten, schienen mir schöner als alle Rosen des Frühlings.«<sup>59</sup> Karamzin hielt sich 1790 in Paris auf und besuchte zwar möglicherweise das *Petit Trianon*, kann aber in seiner Schilderung unmöglich auf eigene Erlebnisse zurückgegriffen haben. Darin zeigt sich nichtsdestotrotz, dass das *Petit Trianon* bereits während der Revolution als Ort der absoluten Privatheit Marie-Antoinettes angesehen wurde – eine Vorstellung, die kaum deutlicher hätte ausgedrückt werden können als durch die Unterscheidung von »Königin« und »Marie-Antoinette«, womit zudem der Anspruch von Privatheit mit dem von Authentizität kurzgeschlossen wurde. Pierre Saint-Amand geht auf Grundlage solcher Schilderungen sogar soweit, das *Petit Trianon* als »an extension of the Queen's body« zu bezeichnen.<sup>60</sup> Dass das *Petit Trianon* unter Marie-Antoinette

als authentischer und privater Ort empfunden wurde, beruht auf drei voneinander abhängigen Eigenschaften, die teils durch Marie-Antoinette selbst geschaffen wurden, teils bereits mit dem Ort konnotiert waren und teils von außen an ihn herangetragen wurden: zuerst die räumliche Distanz zum Hof, des Weiteren die habituelle Distanz zum Hof und zuletzt die Feminisierung.

Es sind vor allem die Funktion als Rückzugsort und die Flucht vor dem Hof, die in den Beschreibungen dominieren. Félix d'Hézacques schilderte dies eindringlich: »N'est-il pas cependant bien naturel qu'il semble doux à un souverain, toujours en représentation, au milieu des chaînes de l'étiquette la plus rigoureuse, de pouvoir se retirer dans quelque habitation solitaire pour s'y délasser du poids de la grandeur? [...] Et nous-mêmes, combien, au milieu de la gêne d'un emploi important, au sein des villes, ne soupirons-nous pas après un asile champêtre pour y goûter les charmes de la solitude? Dans ces lieux écartés, loin de toute représentation, les souverains, il est vrai, trouveraient, s'ils le voulaient, plus de facilités pour se livrer à leurs passions.«<sup>61</sup> D'Hézacques' Charakterisierung baut auf dem Gegensatz zu den höfischen Verhaltensnormen und Verkehrsformen auf: hier die »Fesseln der Etikette«, die »Schwere der Grandeur« sowie »Repräsentation«, dort das Versprechen von Rückzug, Natürlichkeit, Ländlichkeit und das Fehlen jeglichen Repräsentationszwangs. Was zusammenfassend als »Intimität« zu verstehen ist, wird demnach als Differenzbegriff zur (höfischen) Repräsentation konzipiert. Dies ist einerseits auf die räumliche Distanz zum Schloss zurückzuführen, andererseits wurde Trianon ursprünglich, also bereits im 17. Jahrhundert, als Ort der Ruhe und Erholung etabliert; Marie-Antoinette musste demzufolge keine »Umwidmung« vornehmen. Was bei d'Hézacques zudem deutlich wird, ist die Vorstellung, dass ein Souverän, wenn er sich in einem spezifischen räumlichen Kontext befindet, seine repräsentative Funktion ablegen könne.<sup>62</sup> Zugleich fungierte, wie d'Hézacques selbst erwähnt, das *Petit Trianon* nicht als Ersatz für Marie-Antoinettes Appartements im Schloss, zumal bekannt ist, dass sie dort äußerst selten übernachtete.<sup>63</sup>

Charles-Joseph de Ligne, ein wichtiges Mitglied von Marie-Antoinettes *coterie*, führt in seinen Memoiren den Charakter der Privatheit ebenfalls auf die vom Schloss räumlich getrennte Sphäre zurück, die aber auch den anderen, im *Petit Trianon* gepflegten Umgang bedinge.<sup>64</sup> Wenn Madame de Campan (Jeanne Louise Henriette Campan, *première femme de chambre* Marie-Antoinettes) schreibt, dass die Königin dort »avait établi les usages de la vie de château«, <sup>65</sup> jedoch dabei ausschließlich auf diejenigen Funktionen des Schlosses verweist, die dem *divertissement* dienen, dann wird deutlich, dass man bestrebt war, im *Petit Trianon* einen Raum außerhalb der höfischen

Ordnung und ihres Repräsentationsgefüges als »informellen«<sup>66</sup> Ort zu etablieren. Bereits die Auswahl der Gäste, denen Zugang gewährt wurde, unterlag anderen Prämissen als im Schloss. Marie-Antoinette scharte einen Zirkel von engen Freund\*innen um sich, bei denen es sich weniger um bedeutende französische Höflinge oder Würdenträger\*innen handelte und unter denen viele ausländische<sup>67</sup> Aristokraten waren: Comte d'Artois, Duc de Guines, Duc de Coigny, Baron de Besenval, Duc de Lauzun, Charles-Joseph de Ligne, Princesse de Chimay, Princesse Lamballe, Comtesse de Polignac.<sup>68</sup> Caroline Weber weist sogar nach, dass Louis XVI. hier nicht uneingeladen erwünscht war.<sup>69</sup> Nicht nur aus Neid und aufgrund der Missachtung höfischer Normen wurde Marie-Antoinette für dieses Verhalten stark kritisiert, in der Etablierung einer unabhängigen Sphäre wurde am Hof zudem die Gefahr gesehen, dass die Macht des Königs und seiner Minister unterlaufen würde, indem Grundfeste der höfischen Ordnung außer Kraft gesetzt würden. Kern dieser Kritik war der vermeintliche Rückzug Marie-Antoinettes aus der Sichtbarkeit des Hofes und damit das Sichentziehen seiner Kontrolle, was wiederum nichts anderes bedeutete als den Anspruch, eine illegitime Sphäre des Privaten zu schaffen. Die Forderung nach einer Ausgrenzung der (höfischen) Öffentlichkeit zeigte sich nicht nur im *Petit Trianon*, sondern Marie-Antoinette verlangte auch, dass Teile des *Petit Parc* der Versailler Gartenanlage nur ihr und ihren Kindern vorbehalten sein sollten, da sie ihr zu öffentlich schienen.<sup>70</sup> Die Privatheit der Königin stellte folglich für den Hof eine große Bedrohung dar. Die Behauptung einer Unabhängigkeit vom Hof – womit die Vorstellung verbunden ist, dass das *Petit Trianon* Marie-Antoinettes Domäne in ihrer Eigenschaft als »Privatperson« und nicht die der französischen Königin sei – schlug sich auch in der Ausstattung des Schlosses nieder, insofern sich hier keine Embleme des französischen Hofes mehr fanden, sondern ausschließlich Marie-Antoinettes Monogramm; selbst die Bediensteten wurden in andere Farben als im Schloss gekleidet.<sup>71</sup> Gesteigert wurde dieses Verlangen nach Autonomie nur noch durch den Ankauf von Saint-Cloud im Herbst 1784, womit Marie-Antoinette nun ein Ort zur Verfügung stand, in dem nicht nur, wie im *Petit Trianon*, die Order *de par la Reine* galten, sondern der räumlich gänzlich vom Hof getrennt war.<sup>72</sup>

In d'Hézacques' Schilderung wird deutlich, dass die Vorstellung von Intimität eng an den erwähnten Primat der Authentizität geknüpft ist. Man könnte in diesem Sinne – ganz weitläufig – Authentizität als eine der Grundbedingungen für Intimität verstehen. Davon zeugt auch die Definition von Intimität, wie sie im Abschnitt *sentiment intime* im Eintrag zu *sentiment* in der *Encyclopédie* von Diderot und d'Alembert formuliert wird. Für Louis de Jaucourt, der das entsprechende Lemma beige-steuert hat, nimmt das

*sentiment intime* eine zentrale Funktion für das Subjekt ein: »Le sentiment intime que chacun de nous a de sa propre existence, & de ce qu'il éprouve en lui-même, c'est la première source & le premier principe de toute vérité dont nous soyons susceptibles.«<sup>73</sup> Zwei Punkte sind dabei wichtig: Erstens ist das *sentiment intime* eine jedem Individuum eigene Qualität, das heißt: Alle sind gleichermaßen zu einem solchen Gefühl befähigt, das jedoch individuell verschieden ausgeprägt sein kann. Zweitens wird das *sentiment intime* als die »erste Regel« und als die »Quelle der Wahrheit« gefasst, wenn es darum geht, Gewissheit über die eigene Existenz und das eigene Empfinden zu erlangen. Indem das *sentiment intime* also zu einer Grundbedingung dafür wird zu erkennen, was wir fühlen und wer wir sind, kann es als Teil der Vorstellung von Authentizität verstanden werden. Intimität wird demnach gegen jegliche Form der Verstellung, Normierung und Konventionalisierung in Anschlag gebracht.

Oft ist darüber hinaus die Feminisierung des *Petit Trianon* unter Marie-Antoinette erwähnt worden.<sup>74</sup> Einerseits kann dies auf architektonische Qualitäten zurückgeführt werden, die als weiblich beschrieben wurden, andererseits kann diese Einschätzung im Kontext der sich im 18. Jahrhundert verändernden Frauenrolle, insbesondere entlang der Dichotomie von Privatheit und Öffentlichkeit, plausibilisiert werden.

Gebäude wie das *Petit Trianon* wurden in der Architekturtheorie dem »genre féminin« zugeschrieben, was eng mit einem »caractère naïf« und ihrer »grand simplicité« verknüpft ist. Eine prominente Darstellung dieser Art liefert Jacques-François Blondel in seinem *Cours d'architecture*: »La décoration d'une jolie maison de campagne, d'un petit Trianon [...] sont autant de petit bâtiments particuliers où l'expression naïve doit présider dans l'extérieur, dans l'intérieur, dans la disposition, dans la situation, & dont les dehors surtout doivent être puisés dans le genre moyen ou féminin, & traité d'un style analogue à leurs usages, sans autre secours que les règles de l'art qu'il faut réduire dans la plus grand simplicité.«<sup>75</sup> *Naïveté* und *simplicité* werden nicht nur von Blondel dezidiert als weibliche Eigenschaften bestimmt.<sup>76</sup> Was Blondel unter »féminin« versteht, verweist freilich auf eine bereits von Vitruv etablierte Vorstellung, wonach beispielsweise die ionische Ordnung die »feine zierliche weibliche Gestalt«, die dorische den »schmucklosen männlichen Körper« und die korinthische »jungfräuliche Schlankheit« nachahme.<sup>77</sup> »Féminin« steht demnach bei Blondel eher in der Tradition einer architekturtheoretischen Rhetorik, als dass diese Eigenschaft als »weiblicher Raum« aufgefasst werden kann. Dennoch sind die Konnotation des Weiblichen und deren Verknüpfung mit *simplicité* und *naïveté* für derartige Bauwerke eine Grundvoraussetzung, die diese Eigenschaft dann auch im Sinne einer architekturtheoretischen

*caractère*-Lehre am Gebäude ablesbar werden und gar etwas über seine Bewohner\*innen aussagen lässt.<sup>78</sup>

Bei Blondel wird zwar das Weibliche nicht mit dem Privaten verknüpft, jedoch prägten Autoren wie Jean-Jacques Rousseau zu dieser Zeit eine Vorstellung des Privaten als genuin weiblicher Sphäre.<sup>79</sup> Diese formierte sich bei Rousseau aus zwei unterschiedlichen Richtungen: Einerseits beschränkte er das Ideal tugendhafter Weiblichkeit auf die häusliche Sphäre und die Rolle der Mutter, andererseits verachtete er generell Frauen, die Herrscherinnen waren oder anderweitige Positionen in der Öffentlichkeit einnahmen, weil er deren Macht als »unnatürlich« und als Gefahr für das Funktionieren des Staates einstufte.<sup>80</sup>

Wenn nun also im *Petit Trianon* die Behauptung von Privatheit an eine Vorstellung der Feminisierung gebunden war, dann entsprang dies eben dieser empfindsamen Idee von Weiblichkeit, die einen Rückzug aus der Öffentlichkeit markierte. Zugleich müsste diese Form der Privatheit dann als tugendhaft wahrgenommen werden. Das Gegenteil war aber der Fall. Sara Maza hat zwar gezeigt, dass das Modell von tugendhafter Weiblichkeit dazu führte, dass am Ende des 18. Jahrhunderts Frauen mit öffentlicher Macht verfemt wurden, jedoch verhielt es sich gerade im Fall von Marie-Antoinette gegenteilig: Der vermeintliche Rückzug ins Private wurde ihr zum Verhängnis und bildete den Ausgangspunkt dafür, dass ihr vorgeworfen wurde, nicht im Interesse des französischen Staates zu handeln, sondern einzig und allein für sich und ihre *coterie*. Erst im 19. Jahrhundert wurde dies umgewertet und Marie-Antoinettes Suche nach einem authentischen Leben, wie es die restaurative Biografik im *Petit Trianon* vermutete, zum Ursprung ihrer Tugendhaftigkeit erklärt, womit sie zugleich, da inkompatibel mit den Idealen des Hofes, zu dessen Opfer stilisiert wurde.<sup>81</sup>

# Natürlichkeit

## *Jardin anglais*

Marie-Antoinettes Umgestaltung und Erweiterung der Gärten des *Petit Trianon* stellen in der Regierungszeit Louis' XVI. die größte Veränderung in Versailles dar. Mit diesem Vorhaben gelangte der Anspruch einer »natürlichen« Gartengestaltung an den französischen Hof, der dem restaurativen Projekt d'Angivillers konträr entgegenstand, das eine Aufwertung des französischen Throns gerade mithilfe sich auf die Ästhetik Louis' XIV. beziehender gartenbaukünstlerischer und architektonischer Mittel vorsah. Als ein der offiziellen Kulturpolitik entgegengesetztes Vorhaben vollzogen sich der Umbau und die Erweiterungen in Petit Trianon weitestgehend ohne Kenntnisnahme durch die Öffentlichkeit. Der Bereich stellte einen privilegierten Ort dar, an dem Veränderungen vorgenommen werden konnten, die nicht der allgemein verordneten Doktrin entsprachen. Als vom Schloss räumlich abgeschiedener und für die (höfische) Öffentlichkeit nur begrenzt zugänglicher Ort war das Gebiet um das *Petit Trianon* weniger sichtbar und kann daher innerhalb bestimmter Grenzen als privater Raum verstanden werden oder zumindest als ein Raum, innerhalb dessen eine Idee von Privatheit – in Opposition zur höfischen Öffentlichkeit – in Anschlag gebracht wurde. Beispielhaft dafür ist der Bericht von Barthélemy Mouflé d'Angerville: »Le public connaît peut les jardins de Trianon, parce que, ce lieu étant destiné aux plaisirs intérieurs de Sa Majesté, il n'est pas beaucoup de profanes qui aient la liberté d'y entrer.«<sup>1</sup>

Marie-Antoinette erhielt die Schlüssel für das *Petit Trianon* am 6. Juni 1774.<sup>2</sup> Am 2. Juli des Jahres schrieb der Comte de Mercy-Argenteau, der österreichische Botschafter in Versailles, an Maria Theresia: »La reine est maintenant tout occupée d'un jardin à l'anglaise qu'elle veut faire établir à Trianon. Cet amusement serait bien innocent s'il laissait place en même temps aux idées sérieuses. Le trait suivant prouve à mon grand chagrin que la reine ne se dispose pas encore à réfléchir aux choses qui lui sont les plus essentielles dans le moment présent.«<sup>3</sup> Am Ende desselben Monats schickte er – wieder an Maria Theresia – einen Brief mit den folgenden Zeilen, die auch über die Fortschritte

der Gartenplanung berichten: »Un nouvel objet dont la reine est vivement occupée, c'est celui d'un jardin anglais qu'elle fait arranger à Trianon. Le roi a donné des ordres pour que l'augmentation d'un terrain à entourer des murs, ainsi que tout ce que peut désirer la reine relativement à cet établissement, soit exécuté avec la diligence et le soin possibles. Les plans ont été formés par un comte de Caraman, officier général qui a beaucoup de goût et qui a fait arranger un jardin en ce genre attenant à son hôtel à Paris. La reine a voulu voir ce jardin, et cela a été l'objet d'une promenade que S. M. en ville vendredi 29. Le roi marque un vrai empressement à concourir aux amusements de son auguste épouse, et il en sera certainement de même en matières plus sérieuses, quand la reine témoignera qu'elle s'en occupe et qu'elle s'y intéresse.«<sup>4</sup> Marie-Antoinette – erst seit wenigen Wochen Königin von Frankreich – befasste sich demnach im Juli 1774 intensiv mit der Konzeption ihres neuen Gartens. Während Mercy-Argenteau Marie-Antoinettes Beschäftigung mit dem *jardin anglais* zunächst skeptisch gegenüberstand und dies als Ablenkung von »idées sérieuses« erachtete, womit er unmissverständlich den ausbleibenden Nachwuchs meinte, zeigte er sich nur wenige Wochen später aufgeschlossener. Louis' XVI. Unterstützung für den Bau des neuen Gartens werde schließlich auch dienlich für wichtigere Angelegenheiten sein.

Die einzelnen Schritte der Planung dieses *jardin anglais* in Petit Trianon können nur fragmentarisch rekonstruiert werden, insbesondere die Auftrags- und Entwurfsphase ist in den überlieferten Archivadokumenten lückenhaft dokumentiert. Der Entstehungsprozess und die finale Formfindung lassen sich aber anhand von drei im Sommer 1774 entstandenen Entwürfen von Antoine Richard, Comte de Caraman und Richard Mique nachzeichnen.<sup>5</sup>

Vor dem von Mercy-Argenteau im Briefwechsel erwähnten Plan des Comte de Caraman (Victor-Maurice Riquet de Caraman) entstanden mindestens zwei Entwürfe, von denen jedoch nur einer überliefert ist. Ein erster Plan war noch zuvor von Ange-Jacques Gabriel, dem Architekten des *Petit Trianon*, angefertigt worden.<sup>6</sup> Von diesem Entwurf sind keine Details bekannt, und es kann lediglich davon ausgegangen werden, dass Gabriel als damals noch amtierender *premier architecte du Roi* zumindest formhalber um einen solchen Entwurf gebeten werden musste. Ein weiterer überlieferter Entwurf stammt von Antoine Richard, der bereits seit 1767 als Nachfolger seines Vaters Claude als *jardinier-botaniste* den botanischen Garten in Trianon betreute. Ob er um einen Entwurf gebeten wurde oder ob er, wie Muriel de Raïssac annimmt, erst aufgrund der Gerüchte, dass der Comte de Caraman an einem Entwurf arbeite, aus Rivalität von sich aus tätig wurde, ist nicht eindeutig zu klären.<sup>7</sup> In jedem Fall war Richard auf dem Gebiet der Gartengestaltung kompetent, wenngleich, wie sein Entwurf (Abb. 10)



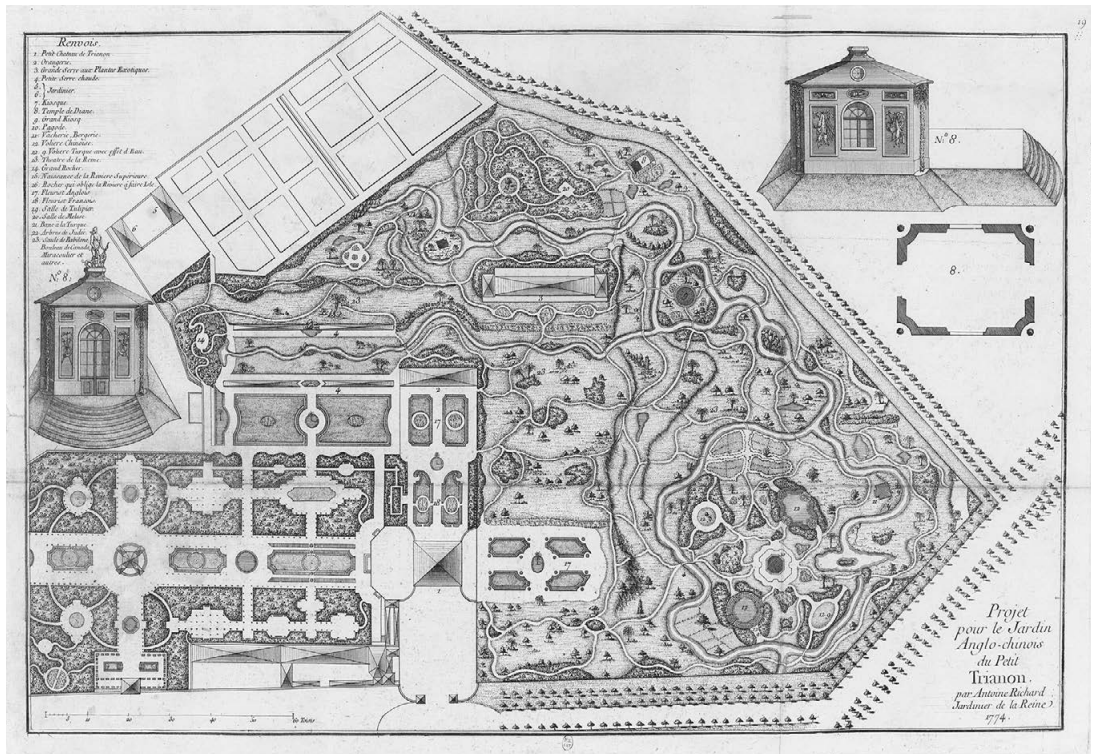


Abb. 10: Antoine Richard, *Projet pour le Jardin Anglo-chinois du Petit Trianon*, 1774, Radierung auf Papier, 34 × 50 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

zeigt, weniger mit Blick auf die Form des *jardin anglais*. An erster Stelle fällt auf, dass es ihm um eine Bewahrung sowohl eines Großteils des vorhandenen botanischen Gartens als auch des sich vom *rez-de-jardin* des *Petit Trianon* öffnenden *jardin fleuriste* ging. Richard sah eine Erweiterung im Osten und Norden vor, was eine Ausreizung des gesamten, nach außen durch Straßen begrenzten Gebiets bedeutete. Der *jardin anglais* hätte damit in etwa die gleiche Fläche eingenommen wie die bis dahin bestehenden Gartenteile in diesem Bereich. Der neu angelegte Teil hätte nicht nur größere Zusammenhänge des Bestands unangetastet gelassen, sondern auch einzelne Elemente des existierenden botanischen Gartens in die Gestaltung miteingebunden. Beispielsweise sind im Plan Gewächshäuser und die Orangerie aus ihrer vormaligen Rasteranordnung herausgelöst und erwecken den Eindruck, in das unregelmäßige, in sich verschlungene Wegenetz auf natürliche Weise integriert zu sein. In diesem Gelände sieht

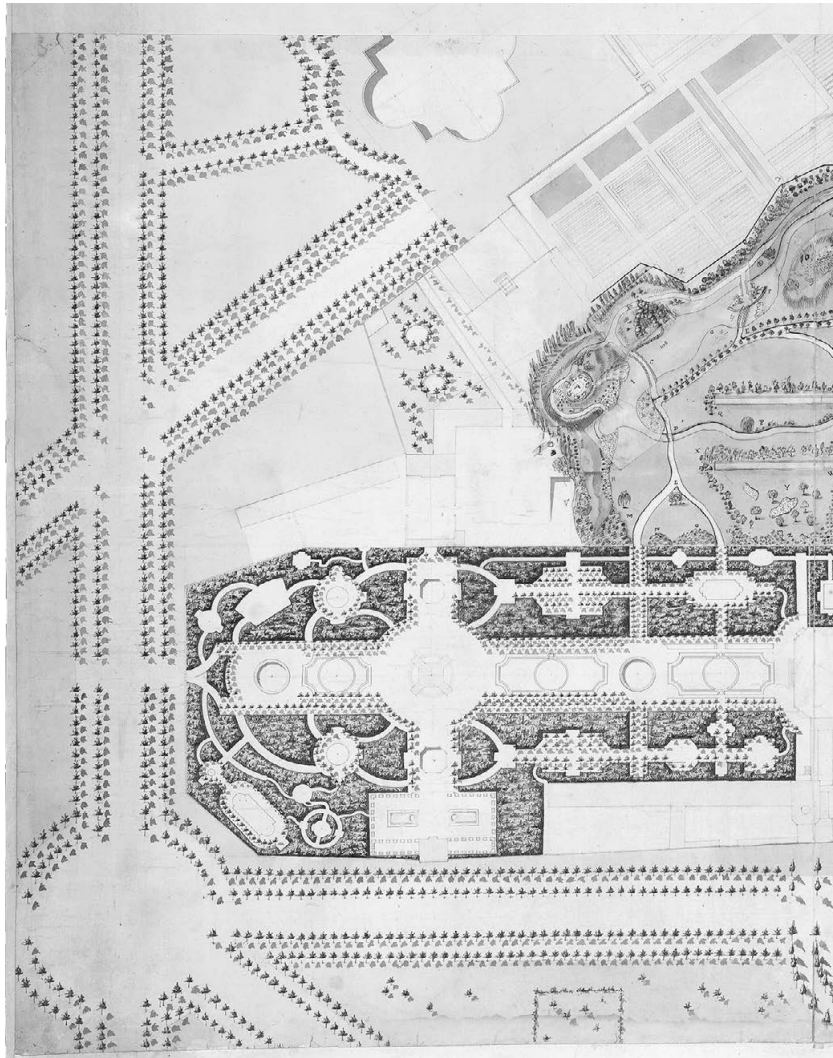


Abb. 11: Comte Victor-Maurice Riquet de Caraman, *Premier projet pour l'aménagement des jardins du Petit Trianon*, 1774, Aquarell und Tusche auf Papier, 60,7 × 130 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Richards Entwurf die Platzierung von zahlreichen Staffagearchitekturen, sogenannten *fabriques*, auf engstem Raum vor. Neben einem *Temple de Diana*, mehreren Volieren *à la chinoise*, einem *Grand Rocher* und einer Pagode finden sich noch weitere Kleinarchitekturen. Der Vorschlag erzeugt damit den unfreiwilligen Effekt einer Persiflage des *jardin anglais* und entspricht geradezu der übertriebenen Beschreibung dieses Gartentyps, wie sie Louis de Jaucourt in seinem Artikel über *jardins* in der *Encyclopédie* liefert. Jaucourt charakterisiert den *jardin*



*anglais* – er bezieht sich explizit auf die Version in Frankreich, während er das englische »Original« im darauffolgenden Absatz lobt – als »goût ridicule et mesquin« mit seinen »allées tortueuses, des parterres chantournés, et des bosquets découpés en pompons«, und überall erblicke man »des vases de terre cuite, des magots chinois, des bambochades, et autres pareils ouvrages de sculpture d'une exécution médiocre, qui nous prouvent assez clairement que la frivolité a étendu son empire sur toutes nos productions en ce genre«. <sup>8</sup>

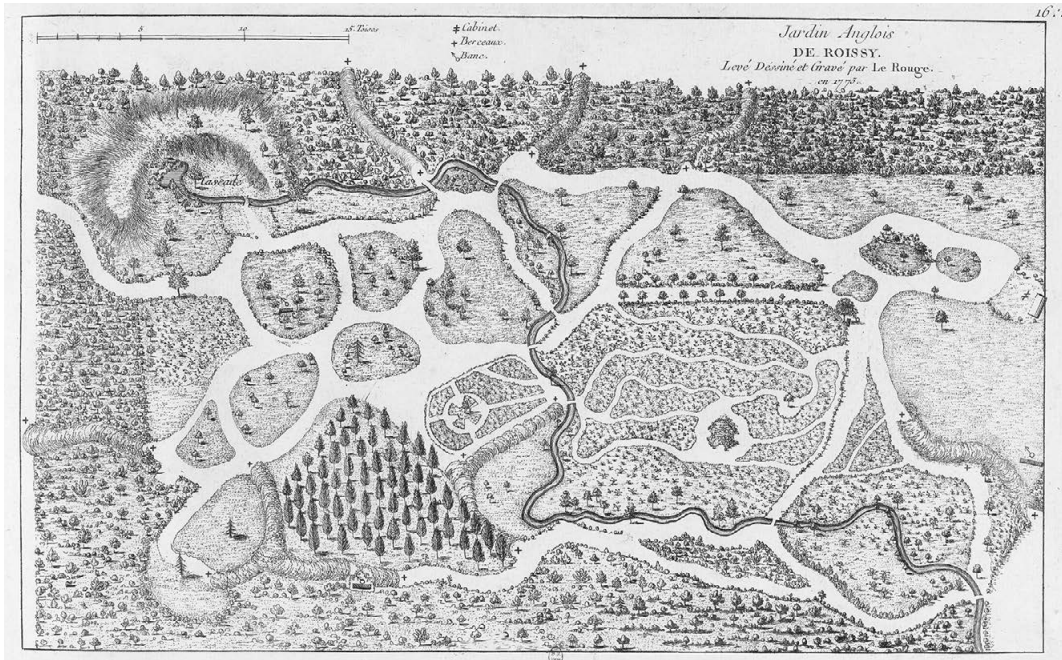


Abb. 12: George-Louis Le Rouge, *Jardin anglais de Roissy*, 1775, Radierung auf Papier, 24,4 × 37,9 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

Der auf den 10. Juli 1774 datierte Entwurf des Comte de Caraman (Abb. 11) ähnelt Richards Plan insofern, als ebenfalls zahlreiche Teile der vorhandenen Gärten eingebunden werden.<sup>9</sup> Aufgrund dieser Ähnlichkeit kann man davon ausgehen, dass entweder einer der Pläne dem anderen Entwerfer bereits bekannt oder das Einbinden vorhandener Gartenelemente Teil des Auftrags gewesen war. Die beiden Pläne unterscheiden sich jedoch in zwei maßgeblichen Merkmalen: Caramans Entwurf sieht ein weitaus weniger dichtes Wegenetz vor und reduziert die Anzahl der *fabriques* um ein Vielfaches.<sup>10</sup> Dies führt zu einer großzügigeren Zonierung und damit zu einem weniger aufgeregten Gesamteindruck. In Aufbau und Größe erinnert der Entwurf an den *jardin anglais* in Roissy (Abb. 12). Wie in Roissy sind die Wege in Caramans Entwurf geschwungen, werden jedoch nie zu eng oder zu unübersichtlich. Die einzelnen Zonen (Rasenflächen, Heckenbepflanzung, *clums* etc.) sind durch eine unregelmäßige, amorphe Formgebung gekennzeichnet und immer klar voneinander abgegrenzt. Ein Bach durchzieht beide Pläne, ohne durch spektakuläre Windungen zu dominant zu werden. Wie in Roissy konzipierte Caraman

auch einen *belt walk*: einen Rundgang, der an der inneren Grenze des Gartens verlaufen sollte. Ein solcher Aufbau findet sich in zahlreichen anderen französischen *jardins anglais*, die aber meist größer dimensioniert und durch eine Vielzahl von *fabriques* ausgezeichnet sind, darunter die Gärten in Chantilly und Monceau – beide Beispiele waren 1774 bereits weitläufig bekannt, und Marie-Antoinette besuchte sie beide persönlich.<sup>11</sup> Caramans Entwurf ist demnach keine gartenbaukünstlerische Innovation, sondern die Wiederholung bereits etablierter Modelle und damit Ergebnis einer durch Stichwerke und Gartenbeschreibungen beförderten gesamteuropäischen Standardisierung.

Caramans Entwurf diente als Grundlage für die Ausführung, mit der Richard Mique – zu diesem Zeitpunkt noch *intendant et contrôleur général des bâtiments*, erst im darauffolgenden Jahr wurde er zum *premier architecte* ernannt – beauftragt wurde. Am 26. September 1774 schrieb Mique an d'Angiviller: »La reine ayant ordonné un jardin chinois sur les premières études de M. de Caraman, Sa Majesté en a chargé le sieur Mique, intendant général et contrôleur général de ses bâtiments et jardins.«<sup>12</sup> Aus dieser Briefstelle wird ersichtlich, dass von Mique kein eigener Entwurf erbeten wurde und er lediglich die Ideen von Caraman fortführen und umsetzen sollte. Mique verfügte zu diesem Zeitpunkt auch kaum über Erfahrung auf dem Gebiet der Gartenbaukunst.<sup>13</sup> Seine Änderungen und Ergänzungen an Caramans Plan lassen sich lediglich aus fragmentarischen Skizzen und aus der Korrespondenz rekonstruieren. Eine mit »Augmentation de Terrain que désire la Reine destiné pour le Jardin Anglais«<sup>14</sup> (Abb. 13) betitelte Skizze zeigt den von Mique – und dem Titel nach auch von Marie-Antoinette – als Anfang bestimmten Teil des *jardin anglais*. Im Gegensatz zu Richard und Caraman sollten die östlich des *château Petit Trianon* gelegenen Teile des botanischen Gartens erhalten bleiben. Lediglich Richard sah in seinem Plan vor, etwa ein Drittel dieses Gartens an dieser Stelle zu bewahren, bei Caraman war er ganz verschwunden. Wie in den ersten beiden Entwürfen sollten auch das Treibhaus (*Grande Serre*) und die Orangerie erhalten bleiben. Der *jardin anglais* würde in diesem Entwurf den vorhandenen Bestand unangetastet lassen und lediglich an dessen Grenze einen neuen Garten etablieren. Eine solche Trennung wurde jedoch nicht umgesetzt, stattdessen – und zu diesen Überlegungen gibt es weder Zeichnungen noch Hinweise in Miques Korrespondenz, sie ist lediglich in den Plänen nach der Fertigstellung erkennbar – wurden weitaus größere Teile des botanischen Gartens durch den *jardin anglais* ersetzt. In der finalen Ausführung beginnt der *jardin anglais* an den Ost- und Nordseiten des *Petit Trianon*, überdeckt also weite Teile des botanischen Gartens. Die Orangerie musste weichen, und vom ursprünglichen botanischen Garten blieben ledig-

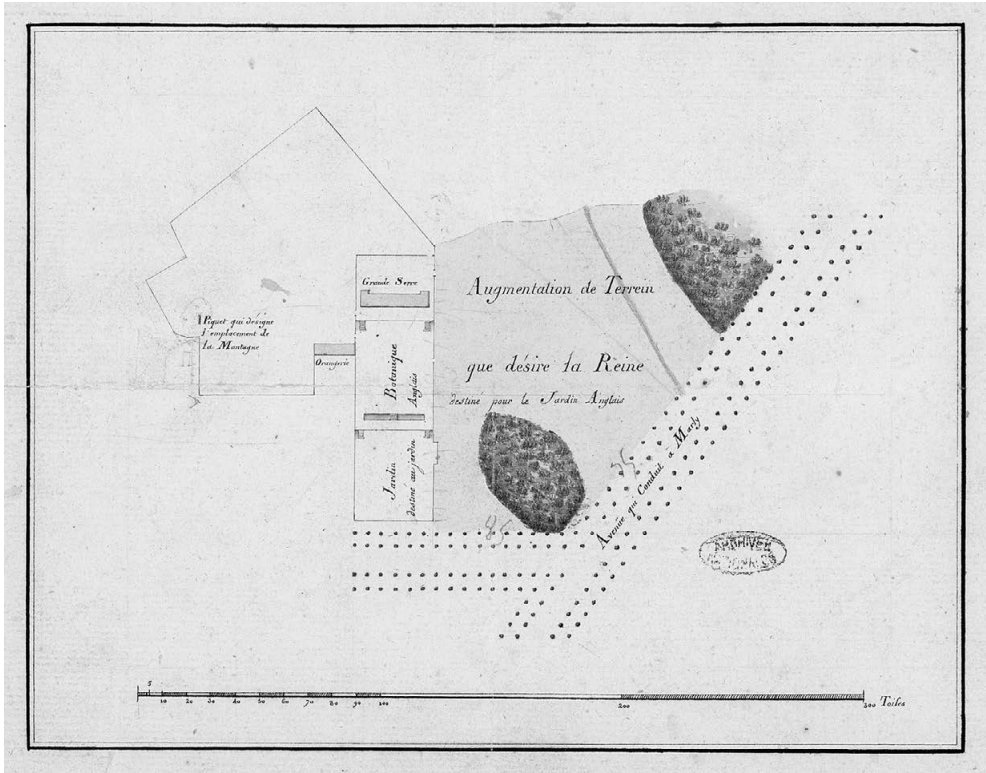


Abb. 13: Skizze für die *Augmentation de Terrain que desire la Reine destinee pour le Jardin Anglais*, undat., Archives Nationales de France, Paris

lich das weit nördlich vom *Petit Trianon* gelegene Treibhaus (*Grande Serre*) und die daran westlich anschließende Pflanzenschule.<sup>15</sup> Die Position, die dieses Ensemble nun einnimmt, trennt es vom *Petit Trianon* und dem *jardin anglais* ab. Unverändert erhalten geblieben ist auch der formale Garten, der sich zur *Rez-de-jardin*-Seite des *Petit Trianon* hin öffnet.

Ein Großteil des Bestands des botanischen Gartens wurde deshalb in den *Jardin des Plantes* nach Paris verpflanzt. Einzelne Elemente verblieben jedoch an ihrem Ort und wurden in die neue Planung einbezogen, wie dem *Cicerone de Versailles* zu entnehmen ist: »Plusieurs sont restés à la place qu'ils occupaient dans le Jardins de Botanique; entr'autres les *Cédres du Liban*, les *Pins* et *Sapins* près de la porte, à côté de la grille d'entrée.«<sup>16</sup> Durch diese Integration änderte sich der Status der Bäume: Hatten sie zuvor wissenschaftliche Kriterien erfüllt

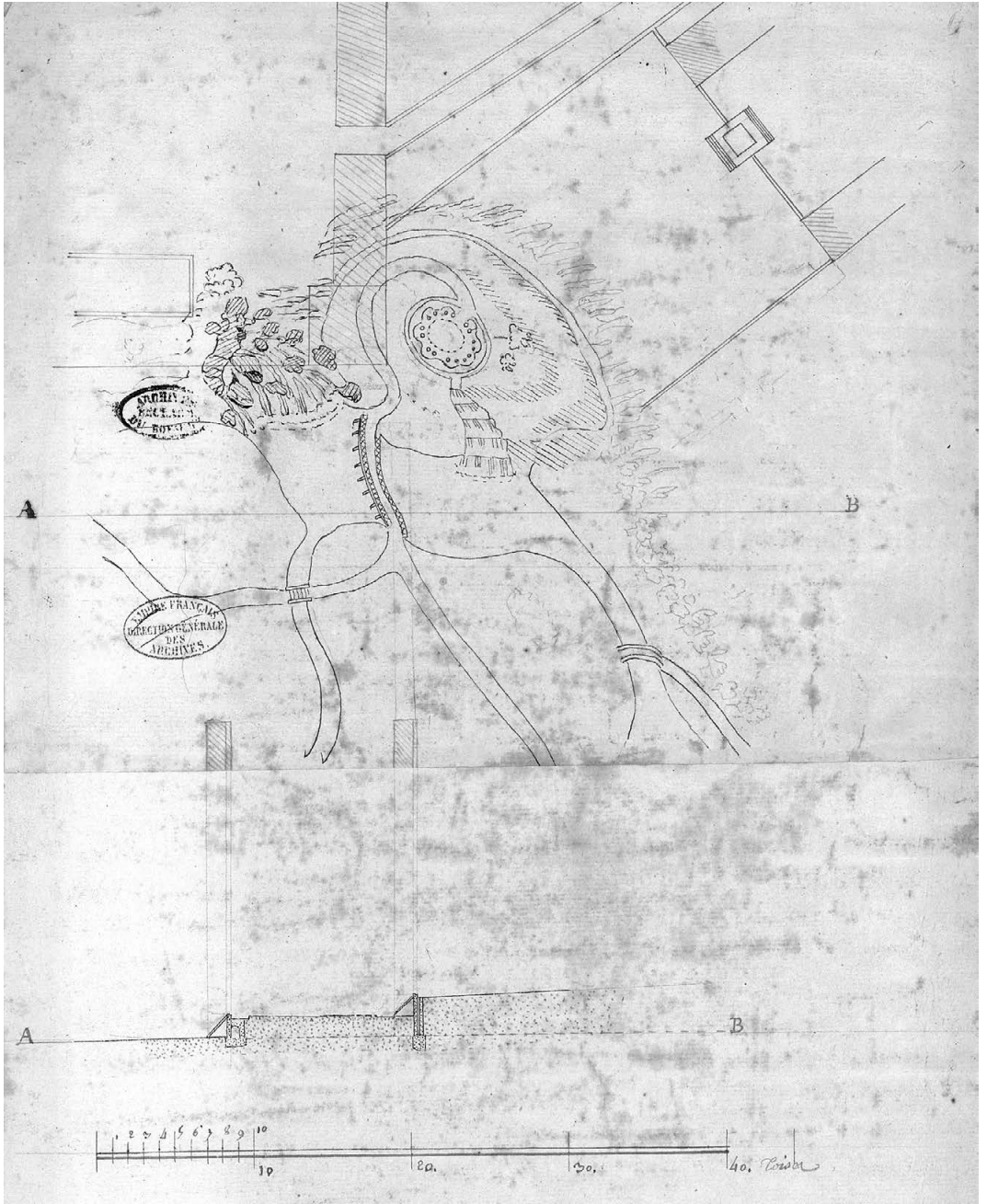


Abb. 14: Comte Victor-Maurice Riquet de Caraman, Skizze für den *jardin anglais*, undat., Archives Nationales de France, Paris

und der Forschung gedient, kam ihnen nun eine ausschließlich ästhetische Funktion zu.<sup>17</sup>

Die Grundidee von Caramans Plan ist in Miques Ausführung erhalten geblieben, jedoch ist das Wegenetz erweitert worden, und die Wege sind insgesamt verschlungener. Sah Caraman nur einen dünnen Bach vor, ist in Miques Umsetzung nun Wasser ein wichtiges Thema: Ein einem Felsen entspringender Bach – eine ähnliche Idee skizzierte auch Caraman (Abb. 14) – bildet zuerst einen Teich, bevor er sich durch den ganzen Garten zieht und in einer Gabelung vor dem *Petit Trianon* endet.

In die erste Überarbeitung des Caraman'schen Plans integrierte Mique zahlreiche *fabriques*: *Temple*, *Pavillon hydraulique*, *Ruine*, *Hermitage*, *Belvédère*, *Jeu de Bague*. Der Plan befindet sich in einem Album, das 1779 als Geschenk für Gustav III. nach Schweden gelangte, zu einem Zeitpunkt, als sich der *jardin anglais* also noch im Bau befand.<sup>18</sup> Entsprechend kann davon ausgegangen werden, dass ein solcher Entwurf auch ausgeführt werden sollte. In späteren Plänen (Abb. 15, 16), die allesamt nach dem Abschluss der letzten Elemente des *jardin anglais* (1782 wurde der *Rocher* fertiggestellt) und während sich der *Hameau de la Reine* schon im Bau befand entstanden, sind weniger und teilweise andere *fabriques* eingezeichnet. Der *Pavillon hydraulique* fehlt, dafür heißt der *Temple* jetzt *Temple de l'Amour*, und die *Ruine* wird in einem Plan (Abb. 16) als *Temple Antique* bezeichnet. In diesem von Mique angefertigten, vermutlich älteren Plan sind zudem noch der *Rocher*, eine *Grotte* und eine *Fontaine Antique* zu erkennen. Der mutmaßlich jüngste<sup>19</sup> Plan (Abb. 15) übernimmt diese Elemente, verzichtet aber auf die *Fontaine Antique* sowie die *Hermitage* und verzeichnet stattdessen an einem anderen Ort ein als *Solitude* ausgewiesenes Gebäude. Errichtet wurden schlussendlich nur der *Temple de l'Amour*, das *Belvédère*, die *Grotte* und der *Rocher* sowie das *Jeu de Bague*, wobei dieses kaum in den *jardin anglais* selbst integriert war. Mit einer solchen Ausfertigung stand eher die Idee der Schaffung einer natürlichen Topografie im Vordergrund, als dass es um durch bestimmte Architekturen hervorgerufene Stimmungen gegangen wäre, wie dies etwa gleichzeitig in Monceau umgesetzt wurde. Die beiden Gebäude des *jardin anglais* besitzen genau genommen weniger den Charakter einer *fabrique*, wie sie im *jardin anglais* ebenfalls auftaucht, sie ähneln vielmehr klassischen Gartenpavillons.

Weshalb sind aber die eingezeichneten *fabriques* nicht gebaut worden? Die *Ruine* findet sich beispielsweise in fast allen Plänen des *jardin anglais*, sie fehlt lediglich im Plan, den Thomas-Magloire Daussy (Abb. 17) anfertigte. Das erste Album mit Ansichten des *Petit Trianon* und des in der Anfangsphase der Errichtung befindlichen *jardin anglais*, das Marie-Antoinette anfertigen ließ,



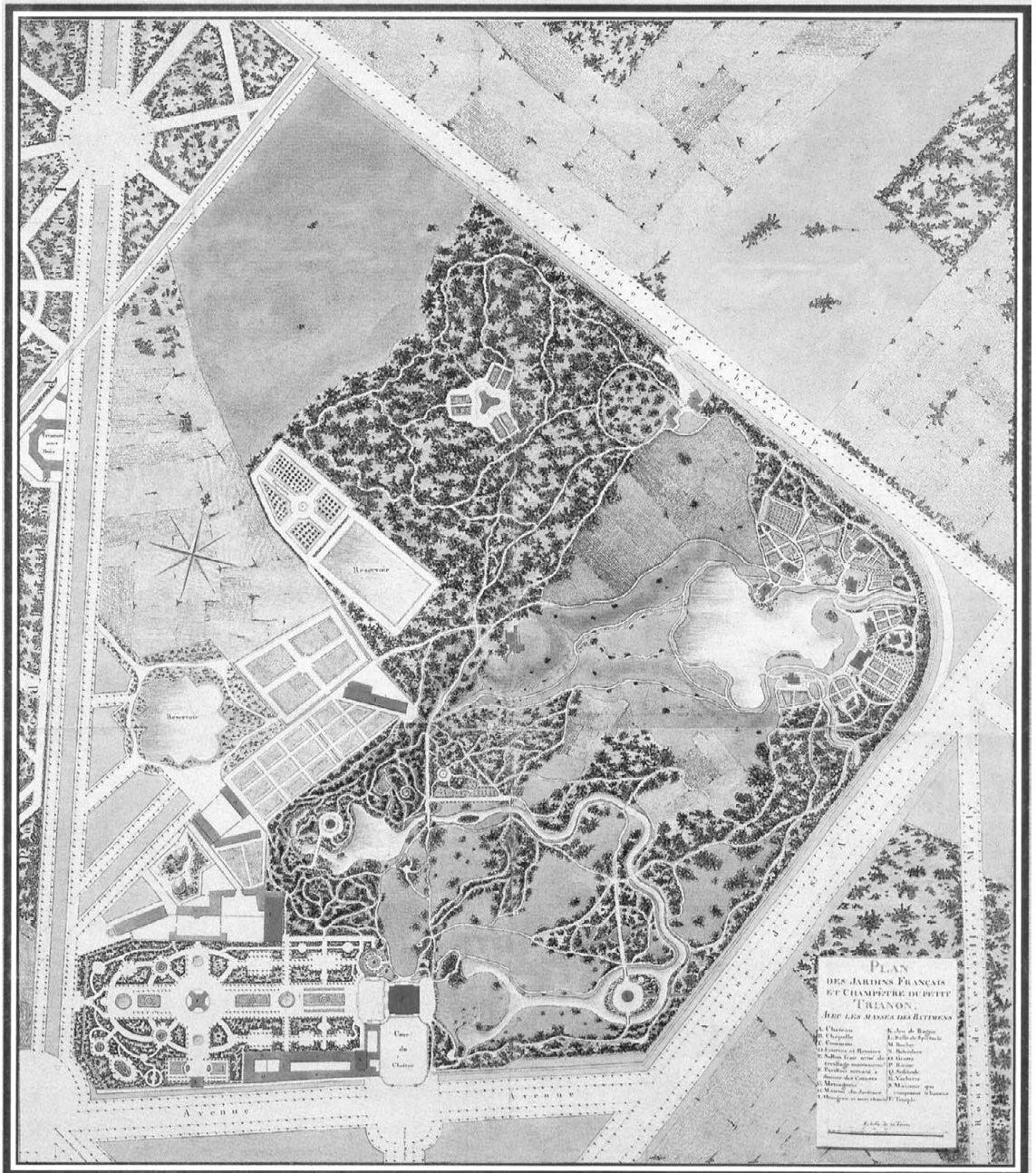


Abb. 15: Claude-Louis Châtelet, *Plan des Jardins français et champêtre du Petit Trianon*, 1786, Tusche und Aquarell, 116 × 101 cm, Biblioteca Estense, Modena

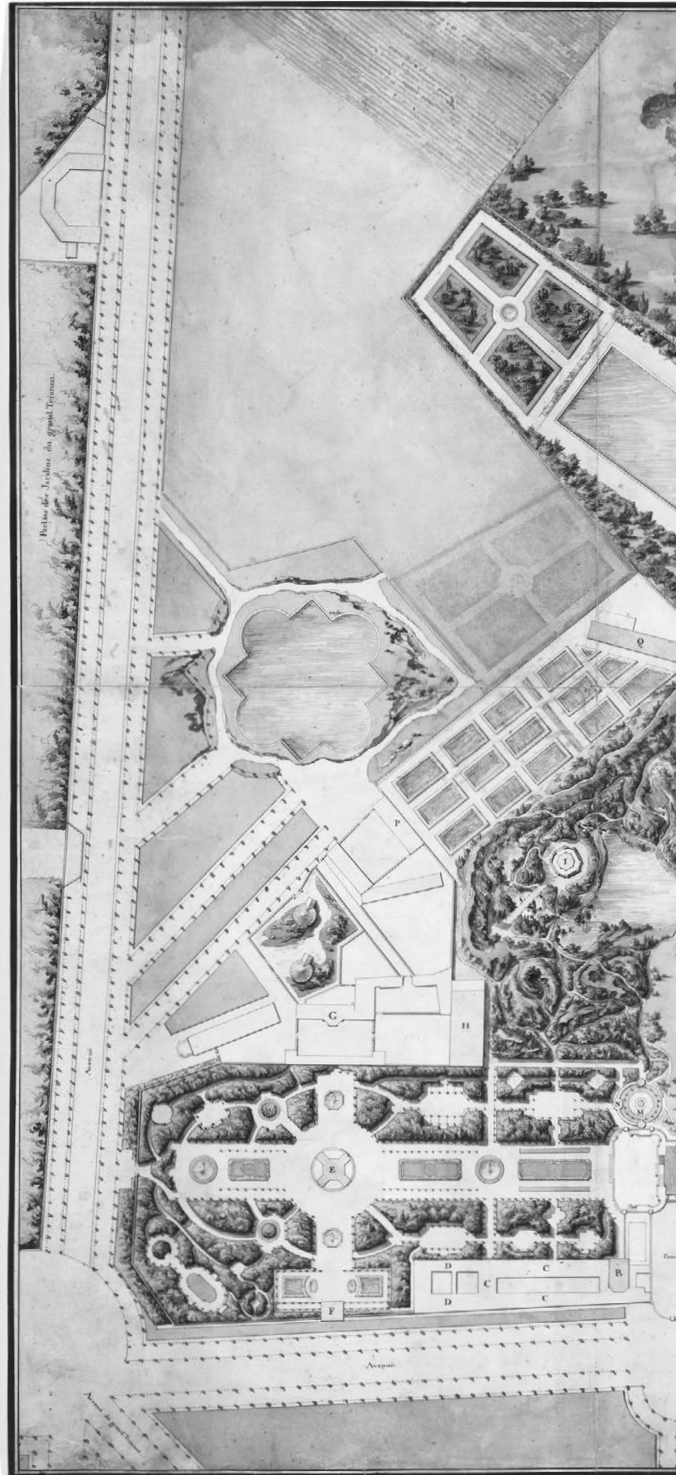
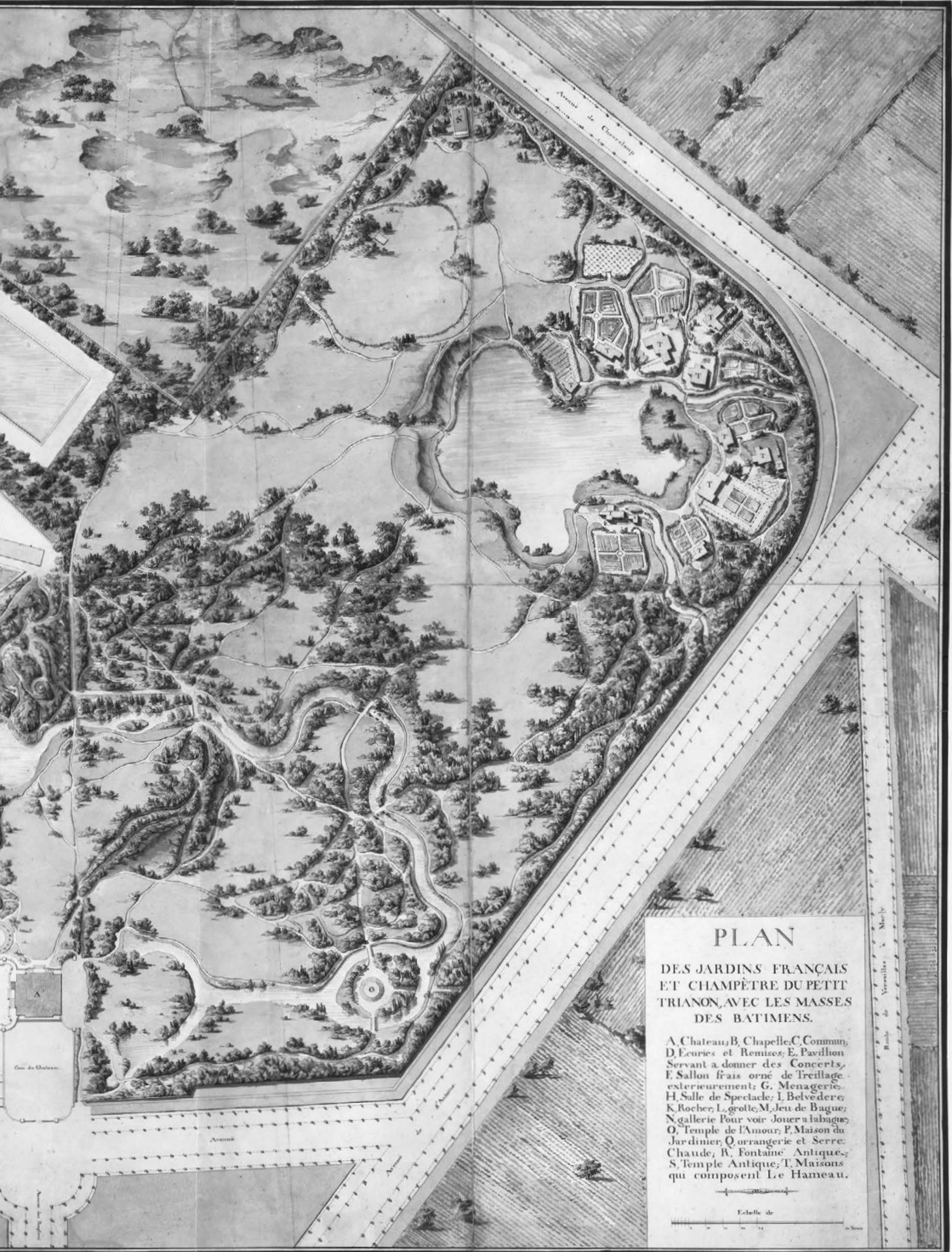


Abb. 16: Richard Mique, *Plan des jardins français et champêtre du Petit Trianon, avec les masses des batimens*, 1786, Tusche und Aquarell, 85,8 × 101,3 cm, Privatsammlung



## PLAN

DES JARDINS FRANÇAIS  
ET CHAMPÊTRE DU PETIT  
TRIANON, AVEC LES MASSES  
DES BATIMENS.

A Chateau; B, Chapelle; C, Commun;  
D, Ecuries et Remises; E, Pavillon  
Servant à donner des Concerts,  
F, Salon frais orné de treillage  
extérieurement; G, Menagerie;  
H, Salle de Spectacle; I, Belvédère;  
K, Rocher; L, grotte; M, Jeu de Bagues;  
N, galerie Pour voir jouer à la baguette;  
O, Temple de l'Amour; P, Maison du  
Jardinier; Q, orangerie et Serre;  
R, Chaude; R, Fontaine Antique;  
S, Temple Antique; T, Maisons  
qui composent Le Hameau.

Echelle de



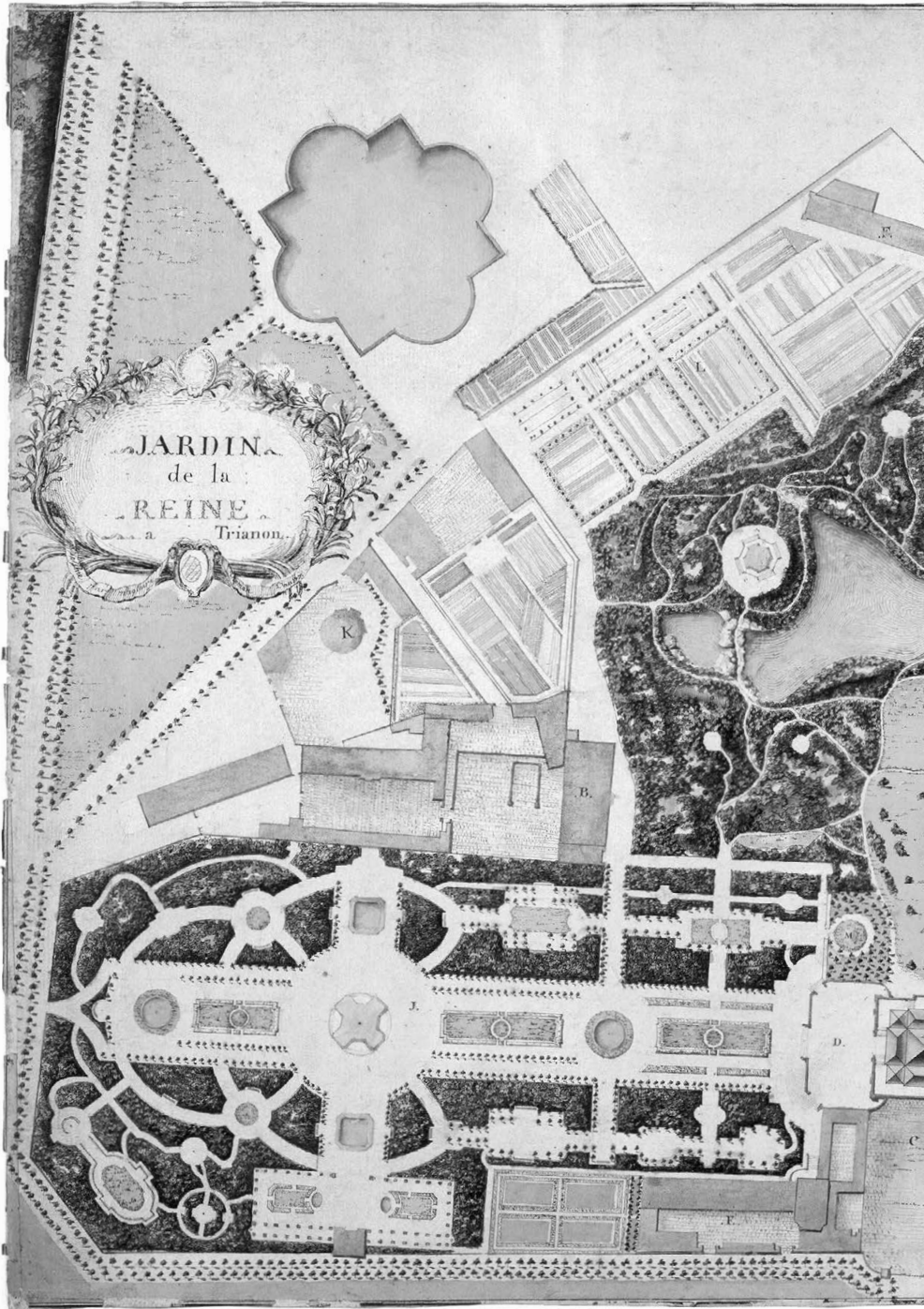
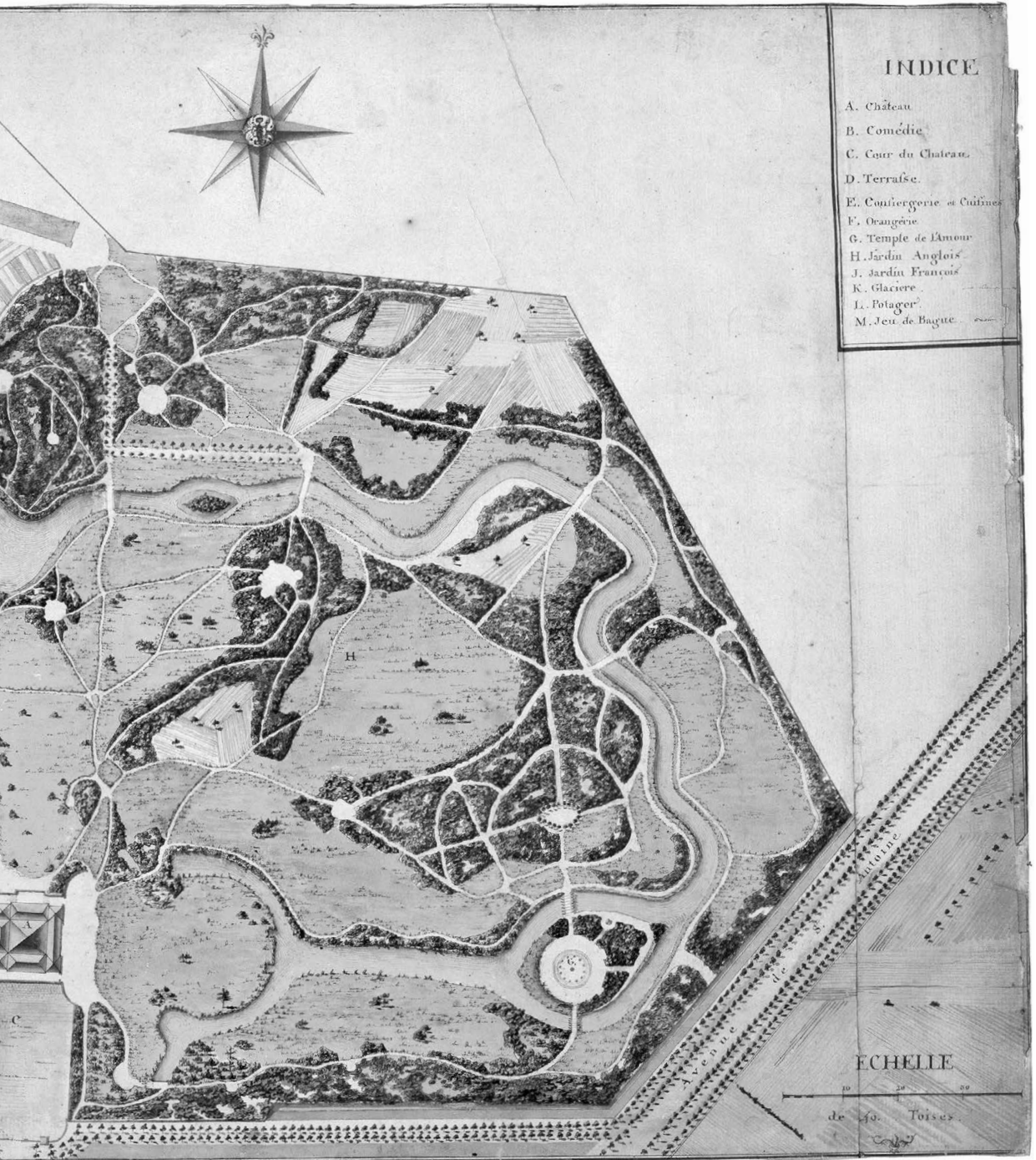


Abb. 17: Thomas-Magloire Daussy, *Plan du Jardin de la Reine au Petit Trianon*, 1780–1785, Tusche und Aquarell, 46,9 × 74,1 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles



INDICE

- A. Château
- B. Comédie
- C. Cour du Château.
- D. Terrasse.
- E. Coullergerie et Cuihnes
- F. Orangerie
- G. Temple de l'Amour
- H. Jardin Anglois
- J. Jardin François
- K. Glaciere
- L. Potager
- M. Jeu de Baguete

ECHELLE

de 100 Toises



Abb. 18: Claude-Louis Châtelet (zugeschrieben), *Vue de la ruine, prise du château*, 1779, Gouache auf Papier, 32 × 44 cm, National Library of Sweden, Stockholm

enthält sogar ein Aquarell mit einer Ansicht der Ruine (Abb. 18), welches in der Forschung bislang ignoriert worden ist. Die Tatsache, dass in offiziell in Auftrag gegebenen Ansichten Elemente auftauchen, die später nicht gebaut wurden, spricht dafür, dass die Ruine zumindest noch Teil der Planung gewesen war.<sup>20</sup> Über die anderen Elemente, die nicht umgesetzt wurden, darunter die *Hermitage* und der *Pavillon hydraulique*, ist hingegen wenig bekannt.<sup>21</sup> In einer Kostenkalkulation (»etat estimatif«) für den gesamten *jardin anglais*, die von Richard Mique am 26. Februar 1777 und damit etwa zur Zeit des Baubeginns unterzeichnet wurde, finden sich diese Elemente noch.<sup>22</sup> Was darin als *Salon hydraulique* erfasst ist, stellt mit 27.000 Livres den weitaus größten Kostenpunkt dar, der selbst die Ausgaben für die komplette Bewässerung, Wegeführung und andere topografische Arbeiten übersteigt.<sup>23</sup> Muriel de Raïssac hat nachgewiesen, dass die hohen Kosten für den *jardin anglais* und administrative Schwierigkeiten aufgrund unklarer Zuständigkeiten zu einer Verzögerung des Baubeginns um drei Jahre führten.<sup>24</sup> Darin mag auch die Reduktion des Umfangs begründet haben. Mir scheinen allerdings zwei andere,

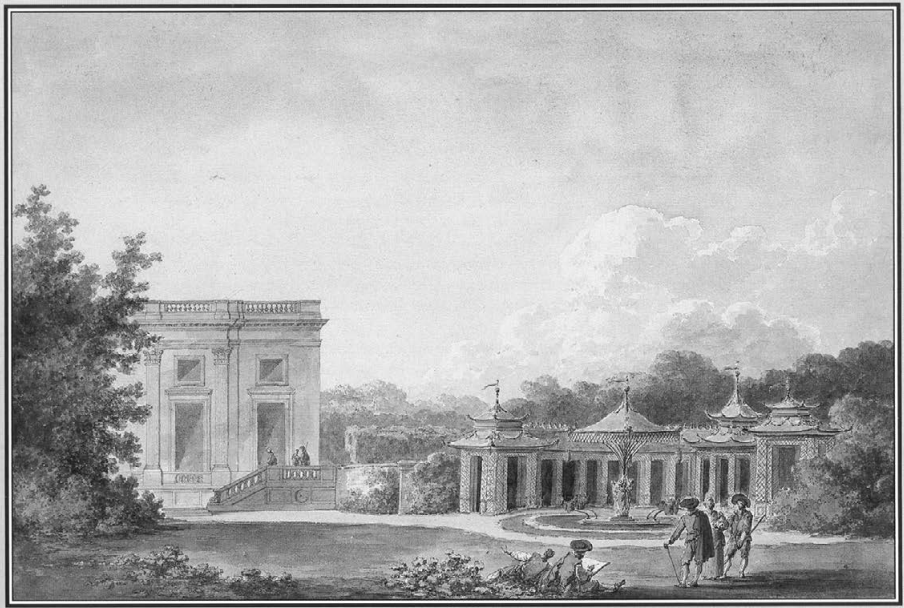


Abb. 19: Claude-Louis Châtelet, *Jeu de Bague*, 1786, Aquarell, 29,4 × 43,2 cm, Biblioteca Estense, Modena

damit aber durchaus verknüpfte Möglichkeiten naheliegender: Einerseits war die gesamte Planung des *jardin anglais* durch eine fehlende Programmatik bestimmt – das Hinzufügen und Wegnehmen einzelner Elemente schadete hier also in ästhetischer Hinsicht keinem Gesamtentwurf. Der *jardin anglais* war in seinem Mitte der 1780er Jahre anzutreffenden Zustand – dieser entsprach weitestgehend der heutigen Situation – demnach unvollständig und noch gar nicht abgeschlossen.<sup>25</sup> Dies hängt andererseits damit zusammen, dass der *Hameau de la Reine* an den *jardin anglais* angeschlossen wurde und in dieses Bauprojekt nun alle Kräfte flossen. Zudem wurde dem *Petit Trianon* Mitte der 1780er Jahre keine Priorität mehr beigemessen – vor allem nicht seitens Marie-Antoinette, die sich, wenn nicht in Versailles, dann vorzugsweise in Saint-Cloud aufhielt.<sup>26</sup>

Statt der in den Entwürfen eingezeichneten und nicht gebauten *fabriques* wurden sehr wohl andere Kleinarchitekturen realisiert. Noch bevor der Bau des *jardin anglais* Ende Februar 1777 beginnen konnte, ließ Marie-Antoinette bereits ein *Jeu de Bague* – eine Art Karussell mit einem angeschlossenen, teilweise textilen Pavillon – errichten (Abb. 19). Fertiggestellt und einsatzfähig war das *Jeu*



Abb. 20: Claude-Louis Châtelet, *Temple de l'Amour*, 1786, Aquarell, 29,6 × 44,3 cm, Biblioteca Estense, Modena

*de Bague* am 27. Januar 1777, weshalb es wohl erst im Frühjahr 1777 zum ersten Mal benutzt wurde.<sup>27</sup> Das *Jeu de Bague* ist insofern bedeutsam, als es das erste von Marie-Antoinette in Petit Trianon errichtete Gebäude war und es unabhängig und noch vor dem *jardin anglais* geplant, wenn auch schließlich in diesen integriert wurde. Denn was zuerst eine temporäre Struktur war, wurde 1781 fest installiert und damit in den *jardin anglais* eingliedert. Dieses Element und seine dauerhafte Aufstellung, nördlich an Petit Trianon angrenzend, veränderten die Ausdehnung des *jardin anglais*, da an diesem Ort in den früheren Entwürfen von Richard, Caraman und auch in dem Fragment von Mique noch der Erhalt des botanischen Gartens vorgesehen gewesen war. Die »chinoise« Ästhetik des *Jeu de Bague* unterschied sich grundlegend von der Ästhetik des *jardin anglais*, der explizit keine »exotischen« *fabriques* enthält. Das Vorbild für dieses *Jeu de Bague* war jenes 1775 errichtete in Monceau, dem Garten des Duc de Chartres. Bereits Ende 1775 oder Anfang 1776 fertigte Jacques Gondoin davon ein Modell an. Obwohl sich Marie-Antoinettes *Jeu de Bague* in einigen Punkten vom Vorbild in Monceau unterschied,<sup>28</sup> war es von Grund auf als dessen Kopie konzipiert. Mit dem Bau des *Jeu de Bague* sollte daher weniger eine





Abb. 21: Niclas Lafrensen, *Fête donnée au Petit Trianon le lundi 21 juin 1784, en l'honneur du roi de Suède Gustave III, 1785*, Gouache auf Papier, 29 × 30 cm, Östergötlands Museum, Linköping

architektonische Innovationsleistung zur Schau gestellt werden, sondern vielmehr eine Einschreibung in bestimmte Traditionen durch standardisierte Formen erfolgen. Dies gilt auch insgesamt für den *jardin anglais* als Ganzes und für den *Hameau de la Reine*. Derartige standardisierte Formen waren freilich schnell wechselnden Moden unterworfen, sodass Sophie von La Roche für das *Jeu de Bague* bei ihrem Besuch 1785 nur wenig schmeichelhafte Worte fand: »Das im chinesischen Geschmack mit vielen Farben und Vergoldungen aufgestellte Ringenspiel dünkte mich des lieblichen Ganzen unwürdig zu seyn, wenigstens that es meinem Auge wehe.«<sup>29</sup>

Bereits ein Jahr nach Baubeginn des *jardin anglais* wurden 1778 zwei weitere Kleinarchitekturen fertiggestellt: der *Temple d'Amour* und das *Belvédère*. Stilistisch widmete sich Mique hier einer Aufgabe, die seiner eigentlichen – bereits in Nancy mit den Stadttoren *Sainte-Catherine* (1761) und *Stanislas* (1761) sowie in Versailles mit dem *Couvent de la Reine* (1766) unter Beweis gestellten – Qualifikation als Architekt des Neoklassizismus entsprach. Für die Anfertigung der Modelle beider Gebäude wurde ab April 1778 der Bildhauer

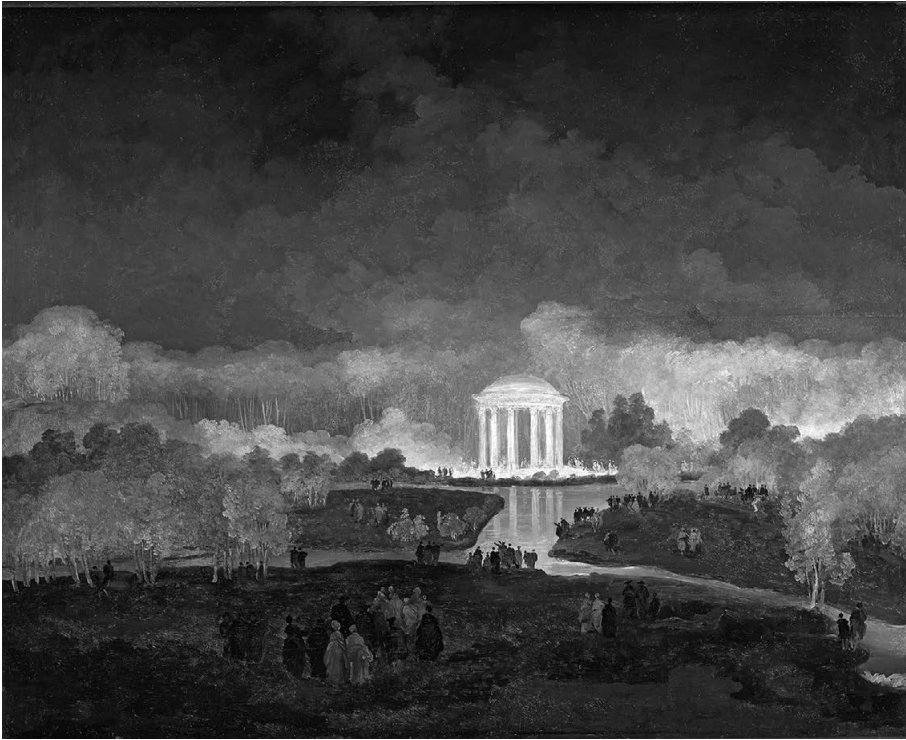


Abb. 22: Hubert Robert, *Fête de nuit donnée par la reine au comte du Nord au Petit Trianon*, 1782/83, Öl auf Leinwand, 60 × 72 cm, Musée des Beaux-Arts, Quimper

Joseph Deschamps beauftragt, mit dem Mique eng zusammenarbeitete und der auch für die Ausstattung der beiden Gebäude zuständig war.<sup>30</sup>

Der *Temple de l'Amour* (Abb. 20) wurde auf einer östlich des *Petit Trianon* gelegenen kleinen Insel errichtet, die über zwei Brücken erreichbar ist. Der offene Pavillon besteht aus einem Kuppeldach, das über einem runden, sich 14 Meter im Durchmesser erstreckenden Grundriss auf zwölf kannelierten korinthischen Säulen lastet.<sup>31</sup> Der Architrav ist mit für Mique typischen, zurückhaltenden Arabesken geschmückt. Im Zentrum der von Deschamps gestalteten Kuppel erkennt man die Attribute Amors. Diese werden von einer Kassettendecke gerahmt, bestehend aus insgesamt 120 Kompartimenten, die in fünf von innen nach außen hin größer werdenden Reihen angeordnet sind. Deschamps beschreibt den Aufbau der einzelnen Kassetten in einer Rechnung als »120 rosaces en feuilles d'acanthé, tournantes avec graines faites dans les



Abb. 23: Jean-Baptiste André  
Gautier-Dagoty, *Marié-Antoinette  
devant le temple de l'Amour*, undat.,  
Öl auf Leinwand, 41,1 × 33 cm,  
Privatsammlung



Abb. 24: Adolf Ulrik Wertmüller,  
*Marie-Antoinette et ses enfants*, 1785,  
Öl auf Leinwand, 276 × 194 cm,  
Nationalmuseum, Stockholm



Abb. 25: Claude-Louis Châtelet, *Rocher und Belvédère*, 1786, Aquarell, 29,6 × 44 cm, Biblioteca Estense, Modena

caisses de la vouûte«. <sup>32</sup> Die Kassetten selbst sind durch einen Eierstab eingefasst. In der Mitte des *Temple de l'Amour* wurde auf einem erhöhten Sockel die Skulptur *Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule* von Edmé Bouchardon aufgestellt. Die Skulptur stammt aus dem Jahr 1750 und wurde aufgrund der an ihr geäußerten Kritik zuerst in der Orangerie in Choisy verwahrt, bis sie dann schließlich im *Temple de l'Amour* ihren Platz fand. <sup>33</sup> Der *Temple de l'Amour* ist das Gebäude des neuen *jardin anglais*, das am häufigsten Gegenstand zeitgenössischer Abbildungen wurde (Abb. 21, 22). Dass es darüber hinaus Teil einer offiziellen Ikonografie Marie-Antoinettes wurde, bezeugt die Wahl als Hintergrund für zwei Porträts (Abb. 23, 24).

Das *Belvédère* (Abb. 25) ist ebenfalls ein kleiner Pavillon, der jedoch im Gegensatz zum *Temple de l'Amour* geschlossen ist. Der achteckige Bau befindet sich im nordwestlichen Teil des *jardin anglais* in unmittelbarer Nähe zu künstlichen Felsen, mit denen er leicht erhöht ein malerisches Ensemble mit dem davor liegenden Teich bildet. Die acht Wände sind abwechselnd mit Fenstern und verglasten Sprossentüren versehen, wobei Letztere leicht nach außen versetzt sind, sodass die Fensterseiten nischenartiger wirken. Alle vier Türen sind

über Stufen erreichbar, die jeweils am oberen Ende von zwei sich anblickenden Sphinxen abgeschlossen werden. Die Fensterseiten sind mit niedrigen Balustraden und mit über den Fenstern liegenden, Allegorien der Jahreszeiten darstellenden Reliefs verziert, die – wie der gesamte Bauschmuck – wieder von Deschamps stammen. Die Türen werden von Pedimenten bekrönt, in deren Tympanons unterschiedliche Reliefs (Gartenwerkzeuge, Jagdwaffen, Entenjagd, Rosen- und Lorbeerkränze) zu sehen sind. Unterhalb des Kranzgesimses befindet sich ein mit dezenten Blumengirlanden geschmückter Fries; nach oben abgeschlossen wird der Bau durch eine Balustrade, die das anthrazitfarbene Kuppeldach umfasst. Auch das *Belvédère* ist mit einer aufwendigen Ausstattung im Innenraum geschmückt, die der Stuckateur Chevalier besorgte, während Jean-Jacques Lagrenée, der auch am Theater im *Petit Trianon* mitarbeitete, für die Ausmalung des Plafonds zuständig war. Das innere Dekorationsprogramm korrespondiert mit dem Bauschmuck der Außenseite: Die Arabesken werden unter anderem aus Gartenwerkzeugen, Fischereigerätschaften, Jagdwaffen und Musikinstrumenten gebildet, die mit feinen Blumengirlanden, Geäst und Weinranken umschlungen sind; teilweise wird aber auch die Amor-Ikonografie des *Temple de l'Amour* weitergeführt. Erneut ist auffallend, wie wenig hier die offizielle Ikonografie des französischen Hofes bedient wird; Gustave Adolphe Desjardins vermeinte in einem Adler sogar eine Referenz auf Österreich-Habsburg zu erkennen.<sup>34</sup> Das Fehlen einer ikonografischen Referenz auf Frankreich verweist allerdings weniger auf Marie-Antoinettes Habsburger Herkunft, als dass sich darin der Versuch manifestierte, einen Raum abseits des Hofes zu etablieren.<sup>35</sup> Die gesamte Ausstattung unterstreicht dies durch ihr pastorales Programm. Wie auch andere Gartenpavillons dieser Art – etwa der von Claude-Nicolas Ledoux für die Madame du Barry in Louveciennes erbaute *Pavillon de musique* – wurde das *Belvédère* für kleine Feste genutzt und stellte damit einen tendenziell privaten Ort dar.

Sowohl der *Temple de l'Amour* als auch das *Belvédère* passten sich in ihrer neoklassizistischen Ästhetik an die bereits bestehenden Gebäude der Umgebung – das *Petit Trianon* und den *Pavillon français*, einen kleinen, achteckigen Bau – an und erfüllten damit gewissermaßen d'Angivillers restaurative Agenda, obwohl dieser bei der Gestaltung nicht mitwirkte. Während sich Kleinarchitekturen in anderen Gartenanlagen der Zeit durch einen möglichst extravaganten Stilpluralismus auszeichneten und die Bauaufgabe der *fabrique* überhaupt erst Bauten ermöglichte, die sonst als unangemessen betrachtet worden wären, folgen die beiden Gebäude von Mique im *jardin anglais* der für Versailles von d'Angiviller ausgegebenen Doktrin des Neoklassizismus. Dennoch sind die Bauten angesichts der Abwesenheit eines (ikonografischen)

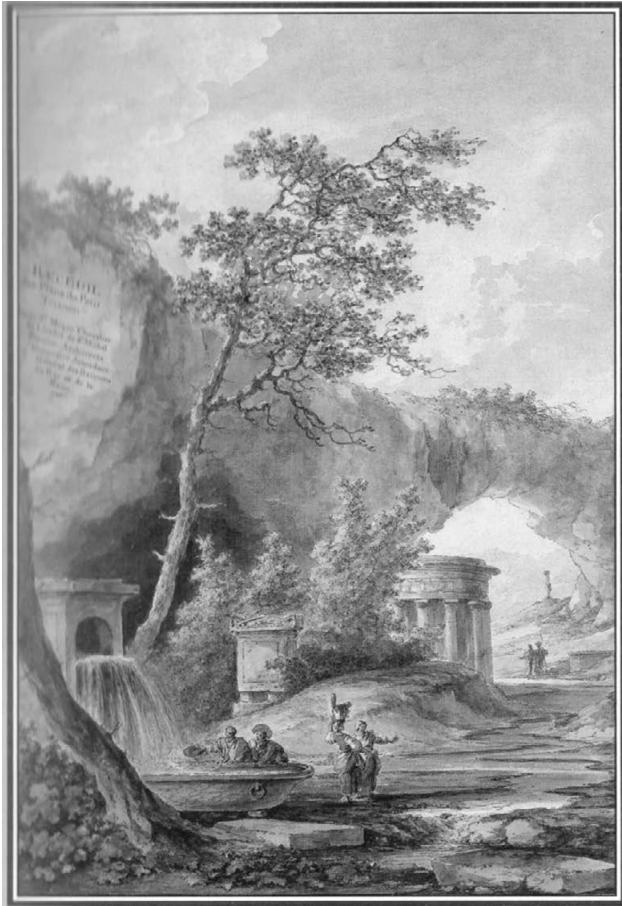


Abb. 26: Claude-Louis Châtelet, *Recueil des vues et plans du Petit Trianon* (Frontispiz), 1786, Aquarell, 43,5 × 29,7 cm, Biblioteca Estense, Modena

Verweises auf Frankreich weniger als eine Anknüpfung an dieses Vorhaben zu verstehen, als dass sie über den generischen Status des Neoklassizismus schlechthin Zeugnis ablegen. Eine solche Programmatik wird ebenfalls im Frontispiz von Claude-Louis Châtelets Album mit aquarellierten Ansichten des *Petit Trianon* und des *jardin anglais* artikuliert (Abb. 26). Die in diesem Bild dargestellten Architekturen und Landschaftselemente sind nicht dem *jardin anglais* entnommen, weisen aber eine vage Ähnlichkeit mit den dort anzutreffenden Gegebenheiten und Gebäuden auf. Die Wahl eines solchen Einstiegs für das Album ist deshalb bemerkenswert, weil es bereits Ansichten des

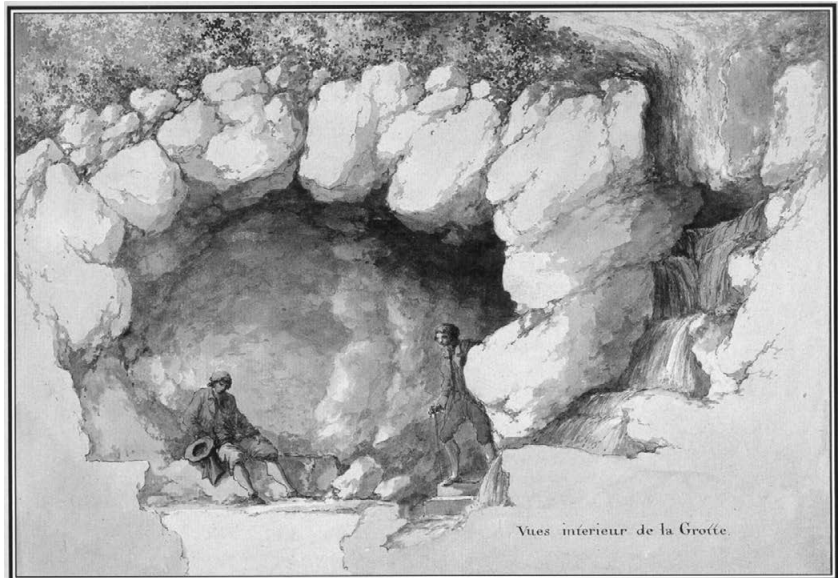


Abb. 27: Claude-Louis Châtelet, *Vues intérieure de la Grotte*, 1786, Aquarell, 21,1 × 31,4 cm, Biblioteca Estense, Modena

*Hameau de la Reine* enthält, die dem Programm des Neoklassizismus und der Antikisierung vermeintlich zuwiderlaufen. Tatsächlich manifestiert sich darin jedoch weniger ein Widerspruch, als dass es sich um eine Ergänzung handelt, insofern beide Phänomene durch ein Interesse an der Geschichtlichkeit der Architektur gekennzeichnet sind.<sup>36</sup>

Etwas später als diese beiden Gebäude wurde eine Felsenlandschaft mit Grotte (Abb. 27) errichtet. Marie-Antoinette verlangte 14 Modelle für den *Rocher* und sieben für die Grotte, die nicht mehr erhalten sind, weshalb sich die Entstehung der finalen Form kaum nachvollziehen lässt.<sup>37</sup> Die Grotte befindet sich zwischen zwei künstlich geschaffenen Hügeln – auf einem steht das *Belvédère*, der andere wird als *Montagne de l'Escargot* bezeichnet. Félix d'Hézecques liefert eine genaue Beschreibung: »Au fond d'un petit vallon ombragé d'arbres épais s'élevait une masse de rochers agrestes où se perdait, en bouillonnant, un ruisseau qui faisait mille détours dans une prairie émaillée de fleurs. C'était en suivant les sinuosités de son cours et par plusieurs détours qu'on parvenait à l'entrée d'une grotte su obscure que les yeux, d'abord éblouis, avaient besoin d'un certain temps pour découvrir les objets. Cette grotte, toute tapissée de mousse, était rafraîchie par le ruisseau qui la traversait. Un lit, également en

mousse, invitait au repos. Mais, soit par l'effet du hasard, soit par une disposition volontaire de l'architecte, une crevasse, qui s'ouvrait à la tête du lit, laissait apercevoir toute la prairie, et permettait de découvrir au loin tous ceux qui auraient voulu s'approcher de ce réduit mystérieux, tandis qu'un escalier conduisait au sommet de la roche, dans un bocage touffu, et pouvait dérober à la vue de l'importun un objet qu'on aurait voulu lui cacher.«<sup>38</sup> D'Hézacques gibt damit auch einige Hinweise zur Funktion der Grotte: Eine ihrer wichtigsten Eigenschaften besteht darin, einen Raum zu schaffen, der von außen schwer einsehbar ist, der jedoch aus dem Innern durch einen Spalt Blicke nach außen gewährt. Unterstützt wird dies durch zwei separate Zugänge – einer am unteren, der andere am oberen Ende des *Rocher*. Die Abgeschlossenheit betrifft jedoch nicht nur die Ebene des Visuellen, sondern durch die Geräusche des Wasserfalls wird auch ein akustischer Effekt erzeugt, der die Gespräche im Innern der Grotte überblendet und für Außenstehende unhörbar macht. Dadurch wird die Grotte zu einem Rückzugsort, zu einem Ort der Intimität.<sup>39</sup> Die Grotte stellt den größtmöglichen Abstand zur *publicité* des Hofes her und bildet damit den Abschluss einer Reihe von zunehmend undurchlässiger werdenden Schwellen: Versailles – *Petit Trianon – jardin anglais – Grotte*. Bereits die geringe Größe, die nur wenigen Personen Platz bietet, wie Châtelets Aquarell (Abb. 27) bezeugt, verweist genau auf einen solchen Anspruch der Intimität und Privatheit.

Die Grotte im *jardin anglais* war in ihrer Funktion und Form, wie auch die anderen Elemente der Anlage, nicht innovativ. In ähnlicher Ausführung gehörten sie zum Standardrepertoire von Anlagen wie Chantilly, Ermenonville, Montreuil und Raincy – um nur diejenigen zu nennen, die in größerer Nähe zu Marie-Antoinette standen und die von ihr teilweise auch besucht wurden. Allen ist der sich Mitte des 18. Jahrhunderts ändernde Status dieses Bauwerktypus gemein. Einerseits waren Grotten nun durch einen Anspruch der Natürlichkeit gekennzeichnet, indem sie am besten in der Landschaft versteckt wurden und so zu einem Effekt der Überraschung beitrugen. Frühere Grotten – die erste Version der *Grotte de Téthys* in Versailles ist dafür ein gutes Beispiel – sind im Gegensatz dazu meistens dadurch charakterisiert, dass sie sich explizit als gebaute Architektur zu erkennen geben und über ein aufwendiges und kostbares Dekorationsprogramm verfügen.<sup>40</sup> Die *Grotte* im *jardin anglais* hingegen ist – kaum weniger aufwendig in der Produktion – durch eine Reduktion bestimmt, insofern das Interieur lediglich aus Stein und (künstlichem) Moos besteht.<sup>41</sup> Neben der Vorstellung von einer authentischen Natürlichkeit zeigt sich in den Grotten des späten 18. Jahrhunderts auch ein Interesse am Ursprung der Architektur – ein Phänomen, das an späterer Stelle noch behandelt werden wird.<sup>42</sup>





Abb. 28: Claude-Louis Châtelet, *Illumination du Belvédère et du Rocher du Petit Trianon en 1781 en l'honneur du Comte de Provence*, 1781, Öl auf Leinwand, 58,3 × 80 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Die *Grotte* und der *Rocher* wurden 1781 abgeschlossen, womit ein Großteil des Gartens fertiggestellt war, wenngleich die Bepflanzung noch bis 1783 andauerte und einige Elemente möglicherweise erst später ergänzt werden sollten.<sup>43</sup> Während die *fabriques* des *jardin anglais* Teile anderer Gartenanlagen nachahmten, wurden sie selbst ebenfalls Ausgangspunkt für die Errichtung eines Gartens in unmittelbarer Nähe: Im Jahr 1785 kaufte der Comte de Provence (der Bruder von Louis XVI. und spätere Louis XVIII.) ein Stück Land, das unmittelbar an den *Potager du Roi* in Versailles anschloss, um dort für seine Mätresse, die Comtesse de Balbi, einen Garten anlegen zu lassen.<sup>44</sup> Die von Jean-François-Thérèse Chalgrin weitestgehend bis zum Ende des Jahres 1786 errichtete kleine Anlage verfügt über einen von unregelmäßigen Wegen durchzogenen Grundriss, der dem des *jardin anglais* nicht unähnlich aussieht. Neben zahlreichen exotischen Pflanzen befindet sich im Garten unter anderem auch eine große Felsformation, die wiederum eine Grotte beherbergt. Man

kann dies einerseits als direkte Übernahme aus dem nahen *jardin anglais* lesen, oder aber als Teil einer Bewegung – möglicherweise sogar im Wettbewerb mit Marie-Antoinette<sup>45</sup> –, die sich an einem bestimmten Kanon standardisierter Formen orientierte, die nicht mehr auf einen einzigen Ursprung zurückführbar waren.

Zum *jardin anglais* existieren – im Gegensatz zum *Hameau de la Reine* – verhältnismäßig viele Beschreibungen und Darstellungen. Einige von ihnen dokumentieren Feiern, die im *jardin anglais* abgehalten wurden: Claude-Louis Châtelet beispielsweise hat die Illumination des *Belvédère* (Abb. 28) dargestellt, die entweder im Juli 1781 anlässlich des Besuchs des Comte de Provence, Louis' XVI. Bruder, oder anlässlich des Besuchs von Joseph II., Marie-Antoinettes Bruder, im August desselben Jahres stattfand. Die Feier während des Besuchs des unter dem Decknamen »Paul I.« auftretenden Comte du Nord im Mai 1782 wurde von Hubert Robert gemalt (Abb. 22). Eine Gouache (Abb. 21) von Niklas Lafrensen zeigt das Fest zu Ehren des schwedischen Königs Gustav III. am 21. Juni 1784. Alle Darstellungen ähneln sich stark im Bildaufbau: Der *jardin anglais* und das dramatisch beleuchtete *Belvédère* respektive der *Temple de l'Amour* bilden den Hintergrund, vor dem sich am vorderen Bildrand Figuren tummeln. Viel wichtiger ist jedoch, dass alle dezidiert höfische Feierlichkeiten zeigen, was bereits an der Kleidung der Figuren sichtbar wird. Die Nutzung des *jardin anglais* unterschied sich demnach nicht von anderen Örtlichkeiten in Versailles, auch dort wurde die höfische Etikette aufrechterhalten. So weichen Haltung, Gesten und Kleidung der Personen kaum von denen in anderen Situationen in Versailles ab, wie ein Blick auf Louis-Nicolas Lespinasses zur selben Zeit entstandene Ansicht des *Grand Trianon* (Abb. 29) lehrt. Repräsentiert die Idee der Einsamkeit und der Intimität einen zentralen Topos des Landschaftsgartens und ist dies oft auch als dezidiert anti-höfisches beziehungsweise bürgerliches Phänomen verstanden worden, zeigt sich in den Darstellungen des belebten *jardin anglais* – und dies gilt auch für den Landschaftsgarten generell – das Gegenteil: Die Ästhetik eines Gartens schreibt keine konkrete Nutzung vor, und umgekehrt kann eine bestimmte Form nicht von einer sozialen Trägerschicht abgeleitet werden.

Trotz dieses Einwands begegnen uns im *jardin anglais* Elemente – insbesondere die Grotte ist hier hervorzuheben –, deren Ziel die Schaffung von Intimität war und die über Form und Material eine Vorstellung von Authentizität transportieren sollten. Erst die vermeintliche Einfachheit und Natürlichkeit des *jardin anglais* etablierte eine Ästhetik in Petit Trianon, auf die der *goût rustique* des *Hameau de la Reine* folgen konnte. War der *Hameau de la Reine* in der Konzeption und Umsetzung des *jardin anglais* noch nicht vorgesehen und



Abb. 29: Louis-Nicolas Lespinasse, *Vue du Grand Trianon*, 1780, Gouache und Aquarell, 20,8 × 34,3 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

scheint auch in der Ästhetik dieses Gartens – unregelmäßige Natürlichkeit einerseits, Neoklassizismus andererseits – sein vernakulärer und folkloristischer Charakter noch nicht auf, so stellte der Garten dennoch die Grundlage dar, ohne die der *Hameau de la Reine* nicht erbaut worden wäre.

Bereits die zeitgenössische Rezeption sah den *jardin anglais* als Gegenentwurf zu Le Nôtres Versailles und zu allem Regelmäßigen. Die Tatsache, dass der *jardin anglais* nicht die bereits vorhandenen Gartenteile in Petit Trianon überbaute, sondern insbesondere den formalen, zur *Rez-de-jardin*-Seite des *Petit Trianon* hin gelegenen Garten unangetastet ließ, und auch ursprünglich geplant war, zahlreiche weitere zuvor existierende Elemente bestehen zu lassen und in die neue Anlage zu integrieren, etablierte einen direkten Vergleich zwischen unterschiedlichen Stilen. Ein solcher Vergleich hatte durchaus programmatischen Charakter, wurde dadurch doch die Zeitgenossenschaft der Besitzerin gegenüber einem vermeintlich veralteten Stil behauptet: Das Neue zeigte sich im Kontrast zum Alten noch deutlicher. In zahlreichen Gärten der Zeit ging man in ähnlicher Weise vor und ließ zumindest Teile früherer forma-

ler Anlagen stehen, während nur wenige Gärten, wie beispielsweise Méréville, komplett überbaut wurden. Zudem zeigt das Nebeneinander unterschiedlicher Gartenformen, dass der Landschaftsgarten nicht zwangsläufig ein Paradigma darstellen musste. Dies ist auch dadurch zu belegen, dass Richard Mique 1781 in Bellevue gleichzeitig einen klassischen *jardin français*, einen *jardin fleuriste* und einen *jardin anglais* errichtete, der kurz darauf durch einen *hameau* erweitert wurde.<sup>46</sup>

Die Rezeption des *jardin anglais* war zu gleichen Teilen von Zustimmung wie von Ablehnung bestimmt. Charles-Joseph de Ligne spielt – ein gängiges Verfahren zur Hervorhebung der Qualitäten des »unregelmäßigen« Gartens – die Anlage gegen Versailles aus: »Ce qu'il y a de mieux à présent dans ce Versailles si vanté c'est ce qui n'en est pas, c'est-à-dire la partie environnante, point soignée, où s'élève tout d'un coup une esquisse légère de l'ouvrage des Grâces. [...] Heureusement que tout n'est pas fait encore au petit Trianon; j'aurais trop de choses à dire. En attendant, on y respire l'air du bonheur et de la liberté. Le gazon semble plus beau, l'eau paraît plus claire, on y est si content qu'on n'y entend jamais aucun murmure de sa part: on le lui passerait; mais si l'on n'y employait pas la force, je doute que celle des ruisseaux leur permît de quitter ce jardin enchanteur. [...] On se croit à cent lieues de la Cour [Hervorhebung FV]. [...] Je ne connais rien de plus eau et de mieux travaillé que le temple [de l'Amour; Anm. FV] et le pavillon [Belvédère; Anm. FV].«<sup>47</sup> Auch für die übrigen Elemente des Gartens – den Verlauf des Baches, die Verteilung der Bäume, die Grotte – fand Ligne fast ausschließlich positive Worte, um zu einem Fazit zu kommen, wie es in seinen anderen Gartenbeschreibungen kaum so wohlwollend ausfiel: »Il n'y a rien de colifichet, rien de contourné, rien de bizarre. Toutes les formes sont agréables. Tout est d'un ton parfait et juste.«<sup>48</sup>

Ein ähnlich Zustimmung signalisierendes Bild zeichnete Nikolaj Karamzin, womit der bereits erwähnte positive Eindruck als ein Ort der Privatheit unterstrichen wird: »Der Garten, der Trianon umgibt, ist der Triumph der englischen Gartenkunst. Nirgends findet man kalte Symmetrie, überall herrscht eine angenehme Unordnung, eine liebenswürdige Einfalt und die Schönheit der Natur. Die Bäche laufen frei und natürlich, und ihre mit Blumen bekränzten Ufer scheinen die Schäfer und Schäferinnen zu erwarten. Auf einer reizenden Insel erhebt sich in dunklem Gebüsch der Tempel der Liebe, in welchem Bouchardons Meißel den Amor in seiner ganzen Liebenswürdigkeit dargestellt hat. [...] Als ich nach Paris zurückgekommen war und mich ermüdet aufs Bett warf, rief ich aus: »Nie habe ich etwas Prächtigeres gesehen als Versailles mit seinem Park und nie etwas Lieblicheres als Trianon mit seinen ländlichen Schönheiten.«<sup>49</sup>

Im Gegensatz zu diesen Lobgesängen auf den *jardin anglais*, die stets den »natürlichen« Charakter hervorhoben, kritisierte Sophie von La Roche in ihrem *Journal einer Reise durch Frankreich*, das ihre Frankreichreise aus dem Jahr 1785 dokumentiert, die Künstlichkeit des Gartens: »Ich wünschte klares Wasser in den Teich, welchen sie in Trianon graben ließ, und dem dabey aufgebauten Felsen kleine Gesträuche über die Fugen des Mauerwerks und über die eisernen Klammern, welche den Berg zusammenhalten, indem diese Spuren des Gezwungenen einen sehr unangenehmen Eindruck machen.«<sup>50</sup> Die vermeintliche und von anderen viel gelobte Natürlichkeit des Gartens wird hier als eine angestrengte Konstruktionsleistung entlarvt. Diese Kritik ist einerseits Teil der zu dieser Zeit bereits einsetzenden Ablehnung des Landschaftsgartens, andererseits zeigen sich darin auch die Konventionalität und offenbar auch wenig überzeugende Umsetzung der Anlage in Petit Trianon.

Neben dieser Ablehnung aus ästhetischen Gründen waren die Kosten der Anlage ein weiterer Anstoß zur Kritik. Bereits im September 1776, also noch wenige Monate vor dem Baubeginn, erwähnte Mercy-Argenteau in einem Brief an Maria Theresia, dass Petit Trianon kritisch wahrgenommen wurde: »Le public a vu d'abord avec plaisir que le roi donnât Trianon à la reine. Il commence à être inquiet et alarmé des dépenses que S. M. y fait. Par son ordre, on a culbuté les jardins pour y faire un jardin anglais, qui coûtera au moins cent cinquante mille livres.«<sup>51</sup> Wen Mercy-Argenteau hier genau mit »le public« meinte, ist unklar, jedoch wird unmissverständlich deutlich, dass die Anlage von Anfang an gegen kritische Stimmen am Hof verteidigt werden musste. Die vermeintlich hohen Kosten des *jardin anglais* wurden in der Pamphletliteratur der Revolutionsperiode dann auch als Beleg für die Verschwendungssucht Marie-Antoinettes herangezogen, wenn beispielsweise Louis-Marie Prudhomme die miserablen Lebensumstände und die Knappheit der Lebensmittel für die französische Bevölkerung dem teuren Bau des *Rocher* gegenüberstellte: »Les greniers de Versailles étoient remplis de familles dans l'extrême misère, et Antoinette payoit un million le rocher factice de ses jardins anglais de Trianon.«<sup>52</sup> Dem Vorwurf der Dekadenz – der genannte Preis von einer Million Livres hat rhetorischen Charakter – war die Aristokratie ohnehin ausgesetzt, doch er wirkt schwerer, wenn er einen Gegenstand betrifft, dessen Ziel die Erschaffung von etwas »Natürlichem« oder »Einfachem« ist. Sophie von La Roches Tadel zielte in die gleiche Richtung, auch wenn sie damit keine generelle Gesellschaftskritik übte: Die Gestaltung von Natürlichkeit durfte nicht in ihrer grundsätzlichen Künstlichkeit erkennbar sein.

## Konzeption von Natürlichkeit

Die Herstellung von »Natürlichkeit« – mit ihren eigenen Mitteln oder in gänzlich anderen Medien wie der Malerei – schlug sich in einem neuen Verständnis von der Kunst nieder, die nun idealerweise selbst »natürlich« sein musste und nicht etwa nur die Natur oberflächlich kopieren sollte. Johann Georg Sulzer gab darüber in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, deren Artikel einen Großteil der kunsttheoretischen Einträge der Supplementbände der *Encyclopédie* ausmachen, Aufschluss. Unter »natürlich« verstand er einen Begriff, den »man den Gegenständen der Kunst [gibt], die uns so vorkommen, als wenn sie ohne Kunst, durch die Würkung der Natur da wären. Ein Gemählde, das gerade so in die Augen fällt, als sähe man die vorgestellte Sach in der Natur; eine dramatische Handlung, bey der man vergißt, daß man ein durch Kunst veranstaltetes Schauspiel sieht.« Und weiter: »Das Natürliche ist eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst; weil das Werk, dem es mangelt, nicht völlig das ist, was es seyn soll, und weil diese Eigenschaft schon an sich die Kraft hat, uns zu gefallen.«<sup>53</sup> Eine Vorstellung von Natürlichkeit war demnach für Sulzer schon in der Konstruktionsleistung von Kunst angelegt: Er zielte nicht auf die Nachahmung der Natur, sondern auf die Substitution derselben.

Immanuel Kant ging in seiner *Kritik der Urteilskraft* von einer ähnlichen Analogie zwischen Kunst und Natur aus: »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur ausieht.«<sup>54</sup> Gernot Böhme deutet diese Passage so, dass die Kunst etwas erzeugt, das »so aussehen soll wie Natur: künstliche Natur«, und dass diese »künstliche Natur keineswegs etwas Befremdliches ist, sondern dasjenige, was von der Kunst gerade erwartet werden sollte.«<sup>55</sup> Wichtig ist auch bei Kant, dass das Gemachtsein von Kunst nicht sichtbar werden soll, dass also die Unterscheidung von Kunst und Natur im Kunstwerk vergessen gemacht wird, wobei reflexiv immer ein Bewusstsein darüber herrscht, dass es Kunst ist.

Ein solches Verständnis von »natürlich« beruht auf der Grundannahme, dass die Natur an sich gut (oder »wahr«) sei und demnach zur Orientierung – Böhme spricht von der Natur als »kulturelle[r] Leitvorstellung«, die er als »moralisches Interesse« deutet<sup>56</sup> – dienen müsse. So schreibt Sulzer: »In dem ersten Sinn ist die Natur nichts anders als die höchste Weisheit selbst, die überall ihren Zweck auf das Vollkommenste erreicht; deren Verfahren ohne Ausnahm höchst richtig und ganz vollkommen ist. Daher kommt es, daß in ihren Werken alles zweckmäßig, alles gut, alles einfach und ungezwungen, daß weder Ueberfluß noch Mangel

darin ist. Eben darum nennet man auch künstliche Werke natürlich, wenn darin alles vollkommen, ungezwungen und auf das Beste zusammenhängend ist, als wann die Natur selbst es gemacht hätte.«<sup>57</sup> Was jedoch »Natur« ist, wird hier kaum näher definiert.<sup>58</sup> Sie wird lediglich in Abgrenzung – ganz im Sinne der klassischen Natur/Technik-Unterscheidung – zu vom Menschen gemachten Dingen bestimmt: »Dergleichen Dinge [die der Natur entgegengesetzt sind, keine »ursprünglich vorhandenen Kräfte«; Anm. FV] sind Wunderwerke, auch Werke der menschlichen Kunst, und Wirkungen seltsam verbundener, und der allgemeinen Ordnung entgegen handelnder Ursachen.«<sup>59</sup>

Was bedeutet es nun, wenn die Kunst selbst für »natürlich« gehalten werden soll? Wenn, laut Sulzer, das »Natürliche [...] eine der vorzüglichsten Eigenschaften der Werke der Kunst« ist?<sup>60</sup> Die Unterscheidung ist nicht obsolet, es bedarf der Natur einerseits als Orientierung, um eine *ideale* Kunst einfordern zu können. Andererseits wird die Natur selbst als Schöpferin beschrieben, die sich bestimmter Verfahren bedient, deren sich auch der Künstler ermächtigen muss: Die Natur »ist das allgemeine Magazin, woraus er die Gegenstände hernimmt, die er zu seinen Absichten braucht. Je genauer der Künstler in seinem Verfahren, oder in der Wahl seiner Materie sich an die Natur hält, je vollkommener wird sein Werk. [...] Das Verfahren der Natur ist deswegen die eigentliche Schule des Künstlers, wo er jede Regel der Kunst lernen kann.«<sup>61</sup> Es geht mithin nicht um die Nachahmung dessen, was man oberflächlich in der Natur vorfindet, sondern um die Nachahmung der ihr eigenen Verfahren. Was damit geschaffen wird, ist ein ästhetisches Objekt, das zwar als solches wahrgenommen wird, jedoch so tut, als ob es Natur sei (oder sein könnte). Dieses Zusammentreffen von reflektiertem Bewusstsein hinsichtlich des Kunststatus und dem Anspruch, mithilfe der Mittel der Natur diese zu perfektionieren, damit das Ergebnis nicht künstlich wirkt, ist Teil der Paradoxie der Empfindsamkeit.

Der Virulenz der hier skizzierten Diskussion trägt Arthur O. Lovejoy Rechnung, wenn er 66 verschiedene Bedeutungen bestimmt, die die Begriffe »Natur« oder »natürlich« in Philosophie und Literatur von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts annahmen.<sup>62</sup> In nahezu allen Diskursen des 18. Jahrhunderts weitete sich die Beschäftigung mit der Vorstellung von Natur quantitativ und qualitativ aus. Der Garten war dabei das privilegierte Feld, auf dem der Status des Natürlichen verhandelt wurde, waren alle gartentheoretischen Schriften im Kern doch Auseinandersetzungen mit der Frage nach der Natur und einer Entwicklung von Prinzipien, wie diese zu gestalten sei. Gekennzeichnet war dieser Bereich durch einen radikalen Wandel, der sich innerhalb des hier zur Debatte stehenden Zeitraums vollzog und die Ablösung

des formalen Gartens durch den neuartigen Typus des »unregelmäßigen« Landschaftsgartens zum Gegenstand hatte. Diese Entwicklung wird meist so beschrieben, dass nun ein »natürliches« Erscheinungsbild den Garten prägte. Natur war für den Garten (zu perfektionierender) Ausgangspunkt, Medium und Material zugleich. Der Garten besaß damit einen paradoxen Charakter: Es galt, durch eine möglichst perfekte Nachahmung der Natur mit ihren eigenen Mitteln Natürlichkeit zu erschaffen. Der Akt der Herstellung durfte dabei nicht sichtbar werden, die Künstlichkeit der so geschaffenen Natur musste sich hinter sich selbst verstecken, zugleich stand jedoch nie außer Frage, dass es sich um ein künstlich geschaffenes Objekt handelte.

Das neue Gartenideal entwickelte sich zuerst in England ab den 1720er Jahren und stand dort in einem engen Zusammenhang mit den Schriften von Alexander Pope und Joseph Addison, die noch vor der eigentlichen Entstehung des Landschaftsgartens eine neue Vorstellung vom Pittoresken entwarfen. Die Etablierung des Landschaftsgartens in England basierte demnach zuerst auf theoretisch formulierten Ideen.<sup>63</sup> Von England aus breitete sich dieser Gartentypus über ganz Europa aus: möglicherweise – vermittelt durch Schriften und Stiche – als Import aus Italien, wo ihn Henry Wotton bereits Anfang des 17. Jahrhunderts eingeführt hatte,<sup>64</sup> oder aber auch durch die unmittelbaren Kenntnisse von Reisenden aus Kontinentaleuropa, die die englischen Anlagen besucht hatten.<sup>65</sup> In Frankreich setzte der Wandel vereinzelt ab den 1750er Jahren und verstärkt ab den 1770er Jahren ein. Dennoch ist diese Ausbreitung nicht als direkte Übertragung eines bestimmten Stils zu verstehen, denn es kam in jeder Region zu distinkten Innovationen und Anpassungen. Das Phänomen der flächendeckenden Ausbreitung ist oft als »Gartenrevolution« bezeichnet worden, womit bereits der Begriff auf die »Dramatik und Einzigartigkeit einer Neubewertung« verweist, »in der der (Landschafts-)Garten nicht nur zum herausragenden experimentellen Kunstgegenstand, sondern auch zum Diskussionsmedium und Praxisfeld grundsätzlicher Debatten im Zeitalter der Aufklärung avancierte«.<sup>66</sup> Dabei stand die Gartentheorie ihren Objekten – Natur, Landschaft, Garten, aber auch das wahrnehmende Subjekt, das sich im Garten aufhielt – einerseits beschreibend gegenüber, war aber zugleich an deren Konstitution maßgeblich beteiligt.

Für die Umsetzung der aus England kommenden Prinzipien auf dem Kontinent ergaben sich anfangs vier größere Probleme: die fehlende Eignung des anders beschaffenen Bodens und Klimas für diesen Stil; Zweifel, ob die Neuerung überhaupt aus England stammte oder ob nicht eher (ältere) chinesische Gärten als Ursprung gedient hatten (daher auch der teils verwendete, unentschiedene französische Begriff des *jardin anglo-chinois*); die Frage, wel-



che Art des »englischen« Gartens genau umzusetzen sei; der Zusammenhang zwischen Malerei und Gartenbaukunst und damit auch die Frage nach dem Stellenwert der Gartenbaukunst als Gattung.<sup>67</sup> Die Grundprinzipien der Konzeption von Natürlichkeit im *jardin anglais*, wie sie auch für den Garten in Petit Trianon Geltung beanspruchten, betrafen dabei drei Leitlinien: erstens die Kritik an der Künstlichkeit des Barockgartens; zweitens die Nachahmung der Natur; drittens das Pittoreske.

Der ersten Leitlinie folgend, wird die Entwicklung des Landschaftgartens in der Forschung zumeist als Negation des formalen Gartens des französischen Barocks interpretiert, etwa dahin gehend, »dass die Abwendung vom barocken, streng tektonischen, geometrischen Garten hin zum naturalisierten Landschaftsgarten in der Kritik und als Gegenentwurf zur höfisch-absolutistischen Monarchie und deren despotischer Ordnung, die ihr Sinnbild in Schloss und Park von Versailles fand, ihren geistigen und symbolischen Ausgangspunkt hatte«. <sup>68</sup> Der Landschaftsgarten habe damit einer hierarchischen Welt »die unberührte Natur als Symbol menschlicher Freiheit« gegenübergestellt. <sup>69</sup> Er wird demnach als gebaute Aufklärung, Umsturz des Ancien Régime mit gartenbautechnischen Mitteln, Rückkehr zur Natur oder »Symbol eines liberalen Weltentwurfs« <sup>70</sup> verstanden.

Diese Interpretation findet sich indes nicht erst in der kunsthistorischen Forschung, sondern tauchte bereits in der Zeit des Barockgartens, und vermehrt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auf. Schon Louis de Saint-Simon lehnte in seinen Memoiren über das Leben in Versailles zur Zeit des späten Louis XIV. und des frühen Louis XV. den symmetrischen Garten ab: »Es war dort dem König ein Vergnügen, die Natur zu tyrannisieren und sie mit dem Aufgebot von Kunst und Geld zu bändigen [...]. Man fühlt sich durch den Zwang, der überall der Natur angetan ist, angewidert.« <sup>71</sup> Saint-Simon parallelisierte damit das politische System des Absolutismus mit dem formalen Stil des Gartens. Er führte folglich die Etablierung einer Ästhetik und eines bestimmten Umgangs mit der Natur auf ein Herrschaftssystem zurück. Die Zwänge, die Saint-Simon am Hof von Versailles registrierte, fand er auch in der Beherrschung der Natur, wie sie in der Versailler Gartenanlage zum Tragen kam. Zwar war Saint-Simon ein Kritiker des Absolutismus, doch ging es ihm nicht um den Umsturz des politischen Systems und die Etablierung einer liberalen oder demokratischen Regierungsform, sondern es schwebte ihm viel eher die Rückgewinnung der Macht der Aristokratie und damit die Rückkehr zu einem Zustand vor der Fronde vor. Seine Kritik am formalen Barockgarten muss in diesem Kontext gesehen werden: Der Barockgarten wurde auch im aristokratischen Milieu abgelehnt; die Kritik daran und die Apologie des

Landschaftsgartens können demnach nicht allein auf eine liberale oder demokratische Gesinnung zurückgeführt werden. Die Grundlage dieser unzureichenden Argumentation ist ein Verständnis von der höfisch-absolutistischen Kultur als Hort der Künstlichkeit, der mit authentischer Natürlichkeit bekämpft werden könne.

In Claude-Henri Watelets *Essai sur les jardins* gibt es ebenfalls eine Passage, die eine kaum verschleierte Kritik am Absolutismus übt, indem Natur mit Freiheit gleichgesetzt und ein politisches System (Tyrannei) auf eine ästhetische Manifestation bezogen wird: »Cependant, dans quelques coins oubliés, la Nature encore hazardera d'user, de ses droits à la liberté; & s'il arrive que ces arbres, tourmentés par le fer & le niveau, vieillissent, ils acquerront, en dépit de leurs tirans, des proportions grandes, nobles & robustes. Alors, parvenus à élever leurs cimes au-dessus de la portée des échelles & des croissans, ils reprendront les traits de cette beauté majestueuse & pittoresque qui appelle & fixe les regards. [...] Les branchages étendus sans gêne, s'approcheront à leur gré, s'entrelasseront sans contrainte, & se seront justement admirer par des effets que l'art ne peut imiter.«<sup>72</sup>

Ferner berichtet Madame de Campan davon, wie sich in den 1770er Jahren einige nahe Verwandte Louis' XVI. – beispielsweise die Mesdames, die Comtesse de Provence oder die Comtesse d'Artois – Anwesen außerhalb von Versailles kauften, denn »Versailles devint, pour tous les membres de la famille royale, le séjour le moins agréable; on ne se croyait chez soi que dans des demeures plus simples, embellies par des jardins anglais; on y jouissait mieux des beautés de la nature: le goût des cascades et des statues était entièrement passé.«<sup>73</sup> Der neue Geschmack des Landschaftsgartens – und damit auch die Kritik am formalen Barockgarten – etablierte sich demgemäß nicht allein im bürgerlichen Milieu, sondern auch in der oberen Aristokratie. In Campans Memoiren diente die Erwähnung dieser Tatsache darüber hinaus einer Rechtfertigung für Marie-Antoinettes Wunsch nach einem *jardin anglais*, womit sie die Königin als Kennerin des Zeitgeists auswies und ihren Gegenentwurf zum Hof zu einem Akt der Tugendhaftigkeit stilisierte.

Eine Rückführung der Entstehung des Landschaftsgartens auf politisch-liberale Motive und das Milieu des Bürgertums ist folglich ungenügend. Erstens verkennt dieses Argument die Kritik am Barockgarten, wie sie sich in der Aristokratie selbst herausbildete, nämlich als eine Kritik an den höfischen Zwängen, als dessen Gegenbild die Rückkehr zu einer ursprünglichen Natürlichkeit imaginiert wurde.<sup>74</sup> Zweitens verkennt es, dass die – teils, aber nicht nur, im bürgerlichen Milieu entwickelten – Vorstellungen von Natürlichkeit auch im höfisch-aristokratischen Umfeld Resonanz fanden

und insbesondere in Frankreich fast alle *jardins anglais* von hochrangigen Aristokrat\*innen erbaut wurden. Drittens verkennt es die tatsächliche politische Situation, in der der Landschaftsgarten entstand, welche nur wenig liberaldemokratisch geprägt war: »Einige der alles andere, nur nicht ›idyllischen Methoden der ursprünglichen Akkumulation‹ gehören bereits zu den Entstehungs-Bedingungen des Landschaftsgartens; ganz besonders die gewaltsame Verjagung der Bauernschaft von dem Grund und Boden, worauf sie denselben feudalen Rechtstitel besaßen wie der große Feudalherr.«<sup>75</sup> Die Dichotomie von formal und aristokratisch-absolutistisch versus natürlich und bürgerlich-liberal ist daher nicht aufrechtzuhalten.

Einen weiteren – ungewöhnlichen und in der Forschungsliteratur kaum beachteten – Kritikpunkt an der Künstlichkeit des Barockgartens äußerte Thomas Whately in seinen auch in Frankreich stark rezipierten *Observations on Modern Gardening* von 1770: die fehlende Nützlichkeit des Gartens. Er geht von einer Ursünde aus, die der Gartenbaukunst zugrunde liege. Man könnte spekulieren, so Whately am Beginn des Kapitels »Of a FARM«, dass »the first essays of improvements [in der Gestaltung von Landschaft; Anm. FV] should have been on a *farm*, to make it both advantageous and delightful; but the fact was otherwise; a small plot was appropriated to pleasure; the rest was preserved for profit only; and this may, perhaps, have been a principal cause of the vicious taste which long prevailed in gardens: it was imagined that a spot set apart from the rest should not be like them; the conceit introduced deviations from nature, which were afterwards carried to such an excess, that hardly any objects truly rural were left within the enclosure, and the view of those without was generally excluded.«<sup>76</sup> Ohne ihn explizit zu benennen, bezog sich Whately hier auf den formalen Garten französischer Prägung, der über keinen Bereich mehr verfügte, der einen Nutzen brachte.<sup>77</sup> Zwar verwendete Whately in dieser Kritik nicht den Begriff »natürlich«, indem er jedoch als Beginn der Entwicklung der Gartenbaukunst die Trennung von Nützlichkeit und Vergnügen ausmachte und diese Aufteilung kritisierte, sprach er sich gegen eine Künstlichkeit aus, die das ursprünglich Vorhandene – das heißt: das Natürliche und Authentische – tilgt. Whatelys Kritik an der Künstlichkeit des Barockgartens setzte demnach – ohne dabei auf Gestaltungsprinzipien einzugehen – bereits bei der Entstehung des Gartens als von allen nützlichen Bereichen unabhängiger Teil ein. Darüber hinaus machte er sich an dieser Textstelle für die Integration bereits bestehender Elemente der ländlichen Gegend (»any objects truly rural«) in den Garten stark. Auch sollten ländliche Szenerien außerhalb des Gartens nicht, wie dies im Barockgarten der Fall war, verdeckt, sondern geradezu als Bild gerahmt werden.<sup>78</sup> Damit benannte

er eine Tendenz der Integration der umliegenden Landschaft, die mit dem englischen Landschaftsgarten und insbesondere in Form des sogenannten *Ha-Ha* – vermutlich zuerst entwickelt von William Kent – zu dem Zweck aufkam, die Trennung zwischen Garten und Landschaft zu verunklaren. Auch der *Hameau de la Reine* bezog die umliegende Landschaft und das benachbarte Dorf mit ein und trug damit der Vorstellung Rechnung, dass bereits das Gegebene ästhetisch wertvoll ist.<sup>79</sup> Das Kriterium der Natürlichkeit im Garten ist Whately zufolge allein durch den Erhalt von ursprünglichen ländlichen oder Nützlichkeits versprechenden Elementen zu erreichen. Im Kern ist seine Darlegung auch ein ethisches Argument, wonach ein allein auf das Vergnügen ausgelegtes Verständnis des Gartens abzulehnen sei. Die – obwohl von Whately nicht explizit formulierte – Konsequenz dieser Kritik war die Nobilitierung der *ferme ornée*.

Worauf gründete nun aber der Vorwurf der Künstlichkeit des Barockgartens, und was wurde unter der Natürlichkeit des Landschaftsgartens verstanden? Die Kritik zielte vor allem auf die Regelmäßigkeit und Symmetrie des Ersteren. Der Vorwurf der Künstlichkeit symmetrischer Formen setzte sich allerdings erst im frühen 18. Jahrhundert durch. Leon Battista Alberti oder, um einen Theoretiker des formalen Gartens zu nennen, Jacques Boyceau vertraten noch eine konträre Sichtweise, indem sie behaupteten, dass sich die wahre Natur in der Symmetrie zeige, weil der menschliche Körper und Pflanzenblätter symmetrisch aufgebaut seien.<sup>80</sup> Die Gegenposition dazu besetzte die Gartentheorie des 18. Jahrhunderts.

Christian Cay Lorenz Hirschfeld gibt in seiner *Theorie der Gartenkunst* ein oft gegen einen regelmäßigen Garten vorgebrachtes Argument wieder: »Wenn wir das Wesen der alten Manier in der Symmetrie setzen, so wird man wohl schon so weit aufgekläret seyn, um überhaupt zu wissen, daß herrschende Symmetrie der Gärten gegen die Anweisung der Natur und gegen das Gesetz der Mannigfaltigkeit ist. Und wenn wir auch nicht läugnen, daß der Mensch ein Wohlgefallen an Ebenmaaß hat, so ist es doch nicht in den Gärten, wo er diese Art des Vergnügens genießen soll.«<sup>81</sup> Den Ursprung der Symmetrie des Gartens erblickt Hirschfeld in der gemeinsamen Entstehung von Garten und Gebäuden, denn für die Architektur sei Symmetrie das wichtigste Kriterium, dem die Gartenbaukunst einfach gefolgt sei. Allerdings habe der Gartenbaukünstler im Gegensatz zum Architekten einen anderen Ausgangspunkt, nämlich »das Vorbild der Natur in ihren schönen Gegenden«: »Die Natur ordnet alle Gegenstände in der Landschaft mit Freyheit und Ungezwungenheit an. Keine symmetrische Gleichheit, keine künstliche Abzirkelung, keine Einförmigkeit im Umfang, in Gestalt und Bilder der Tiefen, Anhöhen und Ebenen, der Pflanzen

und Blumen, Stauden und Wälder, der Bäche, Flüsse und Seen. Alles erscheint in einer ganz freyen Anordnung, mit der größten Abwechslung, mit einer Art von angenehmer Nachlässigkeit und Zerstreung, die mehr werth ist, als die sorgfältigste Genauigkeit.«<sup>82</sup> Aus der Symmetrie und Einförmigkeit folgten schließlich Langeweile und Ermattung: »[...] alles ist auf einmal überschaut, auf einmal begriffen.«<sup>83</sup> Hirschfeld benötigt keine Belege für die Unregelmäßigkeit der Natur, sie gilt ihm als gesetzt. Auch das Argument der Schönheit der vorgefundenen Architektur bedarf keiner Herleitung. Beides waren zum Zeitpunkt des Erscheinens seiner *Theorie* bereits Allgemeinplätze.

Wenige Jahre vor Hirschfeld, der einige dieser Argumente aufnehmen sollte, charakterisierte Claude-Henri Watelet den »parc ancien«: »Un parc est, en général, un vaste enclos environné de murs, planté & distribué en massifs & en allées droites dans différentes directions symétriques, qui présentent, presque partout, à-peu-près la même genre de spectacle.«<sup>84</sup> Entsprechend lösen diese Orte lediglich »une rêverie sérieuse, & quelquefois triste« aus.<sup>85</sup> Er führt diesen Effekt auf die Besitzer\*innen des Gartens zurück: »Il ne semble pas qu'aucune idée pastorale ait présidé à la naissance des parcs. Ils doivent sans doute leur origine à l'orgueil féodal.«<sup>86</sup> Größe und Regelmäßigkeit erklärt Watelet nicht allein mit dem oben erwähnten Vorwurf der Beherrschung der Natur, sondern diese Anlagen seien zum Schutz mit Mauern versehen, und die Abgeschlossenheit und die geraden Wege dienten auch der Strukturierung der Jagd von im Park dafür eingesetzten Tieren. Selbst die Jagd ist hier keine Veranstaltung in der freien Natur, sondern findet in einem speziell dafür eingerichteten Habitat statt, was erneut einen Vorwurf der Künstlichkeit birgt. Auf diese aufgrund ihrer Symmetrie »uniformes, tristes & ennuyeux« erscheinenden Gärten folge das Verlangen »d'en fortir pour retrouver dans la campagne ce désordre de la Nature qui plaît bien plus que la régularité.«<sup>87</sup>

Die geschwungenen und geschlängelten Wege, die nun also mit dem Landschaftsgarten eingefordert wurden, existierten bereits früher, hatten allerdings in Barock- und Rokokogärten eine andere Funktion. Neben S-Kurven und anderen symmetrischen Linienführungen in Bosketten und Gängen finden sich schon im 17. Jahrhundert vereinzelt unregelmäßige Schlängelungen in Gärten: Der um 1700 entstandene *Bois de la Princesse* in Marly ist ein Beispiel, die Wasserführung im etwa gleichzeitig erbauten *Bosquet des Sources* im Garten des *Grand Trianon* ein anderes.<sup>88</sup> Ingrid Dennerlein, eine der wenigen Autor\*innen, die diese Formen in vor dem 18. Jahrhundert entstandenen Gärten untersuchten, interpretiert die unregelmäßigen Linien als eine Erfindung, »die direkt auf in der Natur Gegebenes bezogen werden kann, womit der jeweilige Ort als besonders »natürlich« gekennzeichnet werden und von der übrigen Boskettgestaltung

abgesetzt werden sollte.«<sup>89</sup> Die geschwungenen und geschlängelten Wege waren in Gärten vor 1700 sehr schmal, weshalb sie der Isolierung kleiner Bereiche in Bosketten dienten und etwa auch mehrere Personen dazu zwangen, hintereinanderzugehen, wodurch diese in kleinere Gruppen getrennt wurden. Diese Art der Wegführung wurde allerdings in keinem der Gärten aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fortgesetzt. Unregelmäßige Linien kamen erst als Import aus England wieder nach Frankreich. Stattdessen waren die geschlungenen Wege dieser Gärten meist sehr groß dimensioniert, die Kurven dehnten sich über längere Strecken aus. Damit sollte der Eindruck eines natürlichen Gewachsenseins erzeugt werden, der sich explizit gegen die vermeintlich starre Symmetrie des französischen Gartens wandte. Grundlage dieses Arguments war, dass die Natur nicht in geraden oder streng symmetrischen Formen wachse, wenn man sie sich selbst überlasse.<sup>90</sup>

Das Argument der Natürlichkeit der krummen Linie basiert in Jacques Delilles Gedicht über die Gärten auf einer anderen Herleitung: »Il est des plis heureux, des courbes naturelles / Dont les champs quelquefois vous offrent des modèles. / La route de ces chars, la trace des troupeaux / Qui d'un pas négligent regagnent les hameaux, / La bergère indolente, et qui dans les prairies / Semble suivre au hasard ses tendres rêveries, / Vous enseignent ces plis mollement onduleux.«<sup>91</sup> Für ihn wird die geschwungene Linie zur Spur einer Nutzung der Landschaft im bäuerlich-dörflichen Kontext. Das nicht intendierte und keinem Kalkül folgende Gewachsensein dieser Linie kann sich nur im »unschuldigen« Milieu der Dorf- und Landbevölkerung herausbilden. Die geschwungene Linie ist hier ein Merkmal für die Authentizität des Gartens. Mittels der krummen Linie als künstlich hergestellter Form kann demnach – ganz egal, ob die Herleitung auf die Naturwüchsigkeit oder auf Nutzungsspuren abzielt – ein Effekt von Authentizität erzeugt werden.

Im Kern betrifft die Kritik an der Regelmäßigkeit als Künstlichkeit, so ließe sich zusammenfassen, die Frage nach dem Umgang mit der Natur und jene, wie diese zur Erscheinung gebracht wird. Die Ästhetik des formalen Gartens mit seinen geraden und zugeschnittenen Formen findet man nicht in der freien Natur. Die Ästhetik des Landschaftsgartens hingegen soll die gleiche (oder sogar eine höhere) Wirkung entfalten, also wie die »freie« Natur werden, was sie jedoch – zumindest aus produktionsästhetischer Sicht – nicht weniger künstlich macht. Die Kategorien »künstlich« und »natürlich« sind zwar ein Gegensatzpaar, jedoch in Bezug auf den Garten je nach diskursiver Verwendung nicht klar voneinander zu trennen, oder sie werden gar ineinander aufgelöst. Teilweise gelten dieselben Argumente für den Vorwurf der Künstlichkeit und den der Natürlichkeit.<sup>92</sup> Dem Prinzip nach unterscheidet

sich der Barockgarten nicht vom Landschaftsgarten: Während im einen das natürliche Material (Pflanzen, Bäume, Terrain, Wasser etc.) in stereometrische Formen modelliert wird, wird es im anderen in idealisierte Formen gebracht, deren Ausgangspunkt jedoch die vermeintlich vorgefundene Natur selbst bildet. In beiden Fällen ist es die bearbeitete Natur und nicht die Natur selbst, die von Interesse ist. In der Gartentheorie wird diese Diskussion zum Umgang mit der Natur häufig schlicht hinsichtlich der Opposition zwischen geraden Achsen und geschwungenen Wegen geführt. Der *jardin anglais* in Petit Trianon ist ein gutes Beispiel dafür, denn der Anspruch der Natürlichkeit manifestiert sich dort vordergründig im Aufbau des Grundrisses mit seinen geschwungenen Wegen und »organischen« Parzellen.

Der Vorwurf der Künstlichkeit des Landschaftsgartens betrifft mithin also das Moment der Nachahmung, der Schaffung dessen, was oft als »zweite Natur«<sup>93</sup> bezeichnet wurde, womit die zweite Leitlinie der Konzeption von Natürlichkeit im *jardin anglais* aufgerufen wird. Laut Hirschfeld stellt die Natur dem Gartenkünstler ein Vorbild vor Augen: »Da er durch eben die Gegenstände, wodurch sie [die Natur; Anm. FV] ergötzt, ergötzen soll, so muß er diese Gegenstände auch in einer ähnlichen Anordnung, als er bey ihr wahrnimmt, erscheinen lassen. Sie ist Muster und Regel. Der Gartenkünstler kann nur glücklich arbeiten, in so fern er ihr getreu bleibt. Ein schöner Garten ist kein anderer, als der nach der schönen Natur mit Geschmack und Beurtheilung angelegt ist.«<sup>94</sup> Erneut geht es um einen Begriff der Nachahmung, der nicht die oberflächliche Kopie als eine exakte Abbildung einer vorgefundenen Situation beschreibt, sondern um jenen der Nachahmung der Mittel der Natur. Zentral ist dabei das Primat der Wirkung, denn obgleich ein kategorialer Unterschied zwischen Natur und Garten besteht, soll auf der Ebene der Wirkung diese Differenz nivelliert werden. Wenn Hirschfeld zudem von den Fähigkeiten »Geschmack und Beurtheilung« des Gartenkünstlers spricht, dann klingt darin die sich in diesem Zeitraum entwickelnde Genieästhetik an.

Hirschfeld – wie auch die meisten anderen Gartentheoretiker – liefert hier keine fundierte Theorie der Nachahmung. Überhaupt ist die Frage der Nachahmung – oder allgemeiner: die Frage nach der Bewertung von Natur – innerhalb der Gartentheorie nicht auf einen Nenner zu bringen, viel eher handelt es sich um widerstreitende Positionen, die zwar zu unterschiedlichen Lösungen kommen, die aber alle dasselbe Problem beschäftigt: Wie können der künstliche Eingriff in die Natur und die Arbeit mit den Mitteln der Natur als natürlich verstanden werden? So war für William Chambers oder Louis Carmontelle die Natur allein uninteressant und bedurfte einer Verbesserung, um die Betrachtenden zu affizieren.<sup>95</sup> Wohingegen Jean-Marie Morel vom

Gegenteil überzeugt war und daher ein Extrem darstellte, wenn er die Gartenbaukunst gar nicht als nachahmende Kunst auffasste, da »[l]es beautés de la Nature n'ont pas besoin, pour nous plaire, de rappeler les talents de l'Artiste, parce que ce n'est point dans l'imitation, mais en elles-mêmes, qui résident l'intérêt & le plaisir qu'elles font naître: elles doivent au contraire cacher avec soin l'art qui les a produites«. <sup>96</sup> Zwischen diesen beiden Polen – der notwendigen Verschönerung der Natur (durch ein Genie) und dem Belassen der Natur (oder dem Anspruch der Unsichtbarkeit des Eingriffs), da diese schon von sich aus schön sei – entwickelte sich in der Gartentheorie ein Begriff der Nachahmung der Natur.

Der Blick auf einen anderen wichtigen Theoretiker der Zeit, der sich mit Fragen der Nachahmung auseinandersetzte, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Charles Batteux entfaltet in seinen kunsttheoretischen Schriften die Idee von einer Nachahmung, die positiv auf den\*die Betrachter\*in wirken und die Einbildungskraft freisetzen soll. Nachzuahmen sei nicht die vorgefundene Natur, sondern das, was Batteux unter dem Begriff der »belle nature« fasst. Diese »[c]e n'est pas le vrai qui est; mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existoit réellement & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir«. <sup>97</sup> Batteux versteht das Wahre nicht als eine empirisch auffindbare Wirklichkeit, sondern als die Wahrscheinlichkeit (»vraisemblance«) einer Wirklichkeit, als eine Idealität, die sein könnte, aber möglicherweise nie ist. Er spricht in diesem Zusammenhang zwar nicht explizit über den Garten, aber es lassen sich aus seiner Beschäftigung mit der Pastorale durchaus Parallelen zum Garten ziehen. Bei der Pastorale gelte es, alle unschönen Elemente auszuklammern: »On peut définir la poésie pastorale, une imitation de la vie champêtre représentée avec tous ses charmes possibles.« Und etwas später: »Tout ce qui se passe à la campagne n'est donc point digne d'entrer dans l'épique. On ne doit en prendre que ce qui est de nature à plaire ou à intéresser; par conséquent, il faut en exclure les grossièretés, les choses dures, les menus détails, qui ne sont que des images oisives et muettes; en un mot, tout ce qui n'a rien de piquant, ni de doux. [...] C'est la vérité [dans la pastorale; Anm. FV] qui paraît elle-même, sans détour et sans mystère.« <sup>98</sup> Damit wird die Wirklichkeit des Landlebens zur Grundlage der Pastorale, jedoch mit der Einschränkung, nur ihre angenehmen Seiten zu zeigen, nur – ganz im wörtlichen Sinne der Ekloge – bestimmte Teile auszuwählen.

Eine ähnliche Definition der Naturnachahmung findet sich auch in der Gartentheorie. Hirschfeld bestimmte ebenfalls den Begriff der »schönen Natur« als Ausgangspunkt des Gartenkünstlers. Es ist unwahrscheinlich, dass er direkt Batteux rezipierte, vielmehr zeugt der Gebrauch davon, dass



der Begriff bereits zum Allgemeinplatz geworden war. Die Gartenanlagen der Zeit selbst setzten eine solche Nachahmung einer bereits vorgefilterten und idealisierten Natur um. Lediglich Morels Theorie steht einem solchen Nachahmungsbegriff, der von einer Wahrscheinlichkeit der Wirklichkeit und nicht von der Wirklichkeit selbst ausgeht, entgegen. Die von ihm errichteten Anlagen folgten diesem Diktum jedoch kaum. Er schreibt an einer Stelle, dass die Künstlichkeit im Garten dort erscheine, wo »il doit préférer la vraisemblable au vrai«. <sup>99</sup>

Die Nachahmung der »belle nature« bedeutete also das Befolgen von Regeln, die außerhalb der Natur selbst liegen oder zumindest in der Natur faktisch nie erreicht werden und Natur überhaupt erst als schön konzipieren. <sup>100</sup> Dadurch eröffnete sich eine Angriffsfläche für Kritiker des Landschaftsgartens, die den Anspruch der Natürlichkeit des Gartens in sein Gegenteil kippen sahen: Der Landschaftsgarten sei ebenfalls ein künstliches Konstrukt angesichts seiner »programmatischen Natürlichkeit«. <sup>101</sup> Die gartenkünstlerische Nachahmung der Natur bezeichnete Antoine Nicolas Duchesne, obwohl dem neuen Ideal gegenüber nicht abgeneigt, als »copie servile et défigurée; ou pis encore, l'effet du caprice«, <sup>102</sup> und für Louis-Jean-Pierre de Fontanes war sie eine »imitation grossière du grand modèle que vous défigurez«. <sup>103</sup> Die Konsequenz, die diese Autoren aus ihrer Kritik am Landschaftsgarten zogen, waren die (Wieder-)Einführung eines regelmäßigen Gartenideals und eine Privilegierung der Kunst über die Natur – also die eindeutige Sichtbarkeit des gartenkünstlerischen Eingriffs und nicht dessen möglichst perfekte Verschleierung, wie sie das Ideal des Landschaftsgartens einforderte.

Durch dieses Prinzip der Nachahmung schuf der Landschaftsgarten eine »zweite Natur«, die jedoch weder »eine Veränderung der ersten noch eine einfach supplementäre Anfügung an sie [ist]; sie *setzt sich an deren Stelle*«. <sup>104</sup> Im Idealfall wird jeglicher Rest der ersten Natur getilgt, während die zweite als ursprüngliche Natur selbst erscheint und ihren Status als künstliches Gebilde verbirgt. Damit ist genau jene Forderung benannt, die Morel in der bereits zitierten Passage seiner *Théorie des jardins* erhebt: »[...] elles doivent au contraire cacher avec soin l'art qui les a produites.« <sup>105</sup> Und Watelet schreibt in dieser Hinsicht, dass »l'Art doit être subordonné généralement à la Nature«, <sup>106</sup> womit nicht gemeint ist, dass die Natur immer die Oberhand gewinnen und sich letztlich selbst überlassen werden soll, sondern dass die Kunst den Prinzipien der Natur folgen muss. Das Argument taucht bei ihm an anderer Stelle auf, wenn er bemerkt, dass »[l']Art qui se montre détruit l'effet de l'Art.« <sup>107</sup> Die Kunst, die *als Kunst* sichtbar wird, kann ihre Wirkung (sie ist in der Wirkung mit der Natur gleichauf, wie unten noch zu zeigen sein wird) nicht

mehr gewährleisten. Sulzer bestimmt dies als wirkungsästhetische Maxime für jegliche Kunst: »Man nehme aber seinen Gegenstand aus der Natur, aus dem Ideal, oder man bilde ihn durch die Phantasie; so muß er, wenn er volle Wirkung thun soll, durch die Geschicklichkeit des Künstlers, wie ein natürlicher Gegenstand erscheinen. Es muß darin, wie in der Natur selbst, alles passend, ungezwungen, genau zusammenhangend und wahr seyn.«<sup>108</sup> Albrecht Koschorke beschreibt dieses Prinzip als eine »doppelte Operation des Eingriffs und seiner Verbergung«: »Einerseits wird die Natur durch Arbeit verändert, andererseits die Spur der Arbeit wie aus schlechtem Gewissen verborgen – eine Wendung des Prinzips der Naturbeherrschung gegen sich selbst.«<sup>109</sup>

Diese Paradoxie bildet auch den Kern der Konzeption des Pittoresken – der dritten Leitlinie der Konzeption von Natürlichkeit im Landschaftsgarten: Die Natur ist dann ästhetisch, wenn sie als Bild gestaltet ist beziehungsweise als Bild wahrgenommen wird. Die Idee des Pittoresken etablierte sich Anfang des 18. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Entstehung der Wirkungsästhetik (die wiederum Teil einer umfassenderen »Reform« des Subjekts war) und der damit einhergehenden Ablösung einer doktrinären Regelästhetik.<sup>110</sup> Der Begriff löste sich allerdings erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom ursprünglichen Bezug auf das Medium der Malerei ab. Jean-Baptiste Du Bos war der Erste, der eine solche erweiterte Begriffsverwendung etablierte, indem er 1719 in seinen *Réflexions critiques* »pittoresque« auch für literarische Phänomene – insbesondere für anschauliche, bildhafte Beschreibungen – gebrauchte.<sup>111</sup> Von dort aus drang das Konzept in alle ästhetischen Bereiche vor, wobei der Landschaftsgarten der zentrale Schauplatz war, auf dem diese Auseinandersetzung ausgetragen wurde. Das Pittoreske war hier eine zugleich rezeptions- als auch produktionsästhetische Kategorie und demnach kein Stil, sondern eine Art und Weise, (Garten-)Architekturen zu erfahren und sie entsprechend dieser Maßgabe zu gestalten.

William Gilpin, einer der einflussreichsten Theoretiker des Pittoresken, spitzte die Idee in einem Vorher-nachher-Vergleich zu: Einer »Non-Picturesque Mountain Landscape«, die lediglich aus drei abgerundeten Hügeln besteht, stellte er die »Picturesque Mountain Landscape« gegenüber (Abb. 30a, 30b). In Letzterer sind die Hügel unregelmäßiger und mit Felsen und Bäumen versehen; um einen der Felsen schlängelt sich ein Weg, der von Wanderern benutzt wird; auf dem linken Hügel steht eine Ruine. Die Szenerie zeichnet sich durch Abwechslung, Kontraste und Expressivität aus. Im Gegensatz zur nicht-pittoresken Landschaft ist die pittoreske Landschaft als etwas Spezifisches ausgewiesen. Gilpin ging es offenbar nicht nur um den Unterschied zwischen zwei verschiedenen Landschaften, sondern um die Ausstattung der Landschaft, die



Abb. 30a: William Gilpin, *Non-Picturesque Mountain Landscape*, aus: ders.: *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and On Sketching Landscape*, London 1792

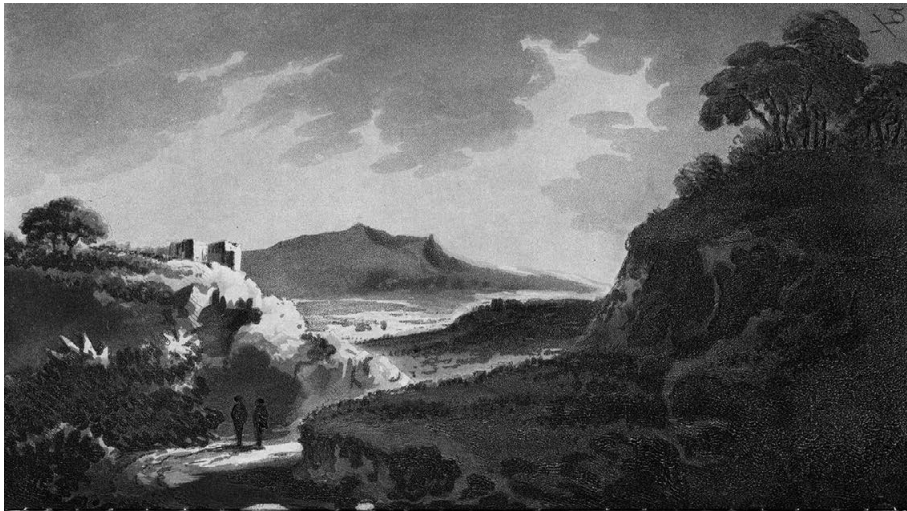


Abb. 30b: William Gilpin, *Picturesque Mountain Landscape*, aus: ders.: *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and On Sketching Landscape*, London 1792

diese überhaupt erst interessant macht. Das Pittoreske entsteht nicht unbedingt durch eine gänzliche Neuschaffung, sondern durch einen planvollen Eingriff in das Vorhandene, das lediglich für einen bestimmten Effekt manipuliert wird.

Ähnlich argumentiert Horace Walpole, wenn er fordert, dass die vorgefundene Natur als »living landscape« in eine »new creation« transformiert werden solle.<sup>112</sup> Auch in Joseph Addisons *The Pleasure of the Imagination* von 1712 – eine der frühesten und wichtigsten Schriften zum Pittoresken – sind das Gegebene und dessen Transformation zentral: »It might, indeed, be of ill Consequence to the Publick, as well as unprofitable to private Persons, to alienate so much Ground from Pasturage, and the Plow, in many Parts of a Country that is so well peopled, and cultivated to a far greater Advantage. But why may not a whole Estate be thrown into a kind of Garden by frequent Plantations, that may turn as much to the Profit, as the Pleasure of the Owner? [...] Fields of Corn make a pleasant Prospect, and if the Walks were a little taken care of that lie between them, if the natural Embroidery of the Meadows were helpt and improved by some small Additions of Art, and the several Rows of Hedges set off by Trees and Flowers, that the Soil was capable of receiving, a Man might make a pretty Landskip of his own Possessions.«<sup>113</sup> Laut Addison existieren in der Natur schon bestimmte Elemente, die es lediglich planvoll ergänzend zu gestalten gelte, um eine pittoreske Wirkung zu erzielen. Die grundlegende Idee des Pittoresken ist, so scheint es an dieser Stelle, dass die Natur wie ein Gemälde wahrgenommen und auch nach dessen Prinzipien komponiert werden kann. Alexander Pope verleiht diesem Zusammenhang zwischen Natur und Kunst Ausdruck: »All gardening is landscape painting [... it] looks so much like a picture hung up.«<sup>114</sup> Dafür gibt er auch die Anweisung, die der Malerei entstammt: »You may distance things by darkening them and by narrowing the plantation more and more towards the end, in the same manner as they do in painting [...].«<sup>115</sup> Kompositorische Verfahren der Malerei finden demnach auch für die (pittoreske) Gestaltung der Landschaft Verwendung.

Mit diesen explizit *bildhaften* – im Sinne eines statischen Bildes, das komponiert und von einer Position aus sichtbar ist und gewissermaßen über einen Rahmen (»hung up«) verfügt – Elementen des *jardin anglais* ist jedoch nur eine Dimension des Pittoresken beschrieben.<sup>116</sup> Denn das Pittoreske ist nicht zwangsläufig an die Materialisierung eines singulären Bildes gebunden.<sup>117</sup> Es meint vielmehr eine spezifische Art und Weise, wie Natur erfahrbar und gestaltbar wird. Watelet wendet sich sogar gegen eine Sichtweise, die nach statischen Bildern im Garten verlangt, und spielt den Garten gegenüber der Malerei aus: »Le spectateur des scènes pittoresques d'un parc au contraire [du

spectateur des tableaux; Anm. FV], en change l'ordonnance, en changeant de place; & ne se dirige ou ne s'arrête pas le plus souvent, comme l'exigeroit l'intention de l'ouvrage.«<sup>118</sup> Der Garten sei entsprechend so zu gestalten, dass er generell eine pittoreske Wirkung entfalte, dass jede Ansicht pittoresk anmute und eben nicht nur spezifisch angelegte Garten-Bilder böte. Wenn überhaupt, kann man also von einer Abfolge von Bildern sprechen, besser wäre Watelets Idee des Pittoresken im Garten aber als ein immersives Sehen zu bezeichnen.

Ein weiterer Punkt, der gegen eine bloß statisch-bildhafte Auffassung des Pittoresken im Garten spricht, ist das Bestreben, vorhandene Elemente in den Garten zu integrieren. Die vorgefundene Natur ist der Ausgangspunkt der Gartengestaltung, wie auch Watelet schreibt: »[...] la Nature, objet de ses observations habituelles & de ses études journalières, se présentera continuellement à lui [dem Gartenarchitekten; Anm. FV], enrichie de ses variétés, embellie par ses oppositions, ses accidens et ses effets.«<sup>119</sup> Der Gartenarchitekt ist angehalten, sich auf die Suche nach »le terrain des inégalités, & des accidens« zu machen, das ihn auf pittoreske Ideen bringe.<sup>120</sup> Hat er solche Stellen einmal in der Natur gefunden, »il demendera grace pour eux; il emploiera dans ses dispositions«.<sup>121</sup> Einerseits zeigt sich darin ein Interesse an der Natur als solcher; die unbearbeitete (also vermeintlich »echte«) Natur kann bereits als ästhetisch wertvoll empfunden und damit für den Gartenkünstler nützlich werden. Andererseits können mit der dergestalt verstandenen Natur – genauer: mit bestimmten, vorgefundenen, in jedem Fall aber als »zufällig« empfundenen Situationen – Authentizitätseffekte ausgelöst werden. Das Vorgefundene ist das Natürliche und Authentische, erscheint aber gleichsam als ästhetisch und dient als Ausgangspunkt für die Verbesserung der übrigen Natur. Damit steht die Kategorie des Pittoresken – darauf hat die Forschung bisher noch nicht hingewiesen – in einem engen Verhältnis zur Idee der Authentizität beziehungsweise zu Prozessen der Herstellung von Authentizität.

Der *jardin anglais* in Petit Trianon beruht auf einer solchen Idee des planvollen Eingriffs in die vorgefundene Natur zur Erzielung eines spezifischen Effekts. Die Integration bestimmter Baumgruppen aus dem vormaligen botanischen Garten ist ein eindrücklicher Beleg dafür, diente dieses Vorgehen doch nicht dem bloßen Erhalt und dem damit verbundenen botanisch-wissenschaftlichen Wert, sondern es sollte so vielmehr eine bestimmte Wirkung entfaltet werden. Châtelets Aquarelle in den unterschiedlichen Alben verweisen ebenfalls auf die pittoresken Qualitäten des *jardin anglais*, die auch im Bild selbst verhandelt werden. Zu nennen sind hier beispielsweise die dezidierte Aufteilung in Vorder-, Mittel- und Hintergrund (Abb. 25) oder die Rahmung einzelner Bauten durch Büsche und Bäume (Abb. 20). Die pittoreske Wirkung



Abb. 31: Claude-Louis Châtelet, *Vue du Hameau prise en amont de l'étang*, 1786, Aquarell, 29,3 × 43,7 cm, Biblioteca Estense, Modena

entsteht demnach nicht erst durch die malerische Aufnahme, sondern ist bereits in der Gestaltung des Gartens angelegt. Diese Eigenschaft wird auch in den Aquarellen selbst durch zahlreiche Staffagefiguren reflektiert. Wir, die Betrachter\*innen, betrachten die sich am Bildrand befindenden Figuren beim Betrachten einer pittoresken Szene. Verstärkt wird dies durch Zeigegesten oder einzelne Personen, die offenbar selbst damit beschäftigt sind, ein Bild anzufertigen (Abb. 31).

Parallel zur Entwicklung des Ideals des unregelmäßigen Landschaftsgartens und zur Idee des Pittoresken etablierte sich allerdings auch ein Diskurs, dem es gerade um die Bewahrung des formalen Gartens ging, wofür Jacques-François Blondel ein gutes Beispiel liefert. Für ihn, der mit seinem konservativen *Cours d'architecture* ein für das letzte Drittel des 18. Jahrhunderts wichtiges architekturtheoretisches Überblickswerk vorlegte, waren gelungene

Kunstwerke – zu denen er auch die Architektur und die Gartenarchitektur zählte – bestimmten Faktoren unterworfen.<sup>122</sup> Der *raison* kommt in Blondels Theorie der höchste Stellenwert zu, »[d]as von ihr bedingte Regelsystem, von dessen Bedeutung die Schönheit eines Kunstwerks abhängig ist, drückt Ordnung aus«.<sup>123</sup> Entsprechend zieht Blondel den geometrischen Garten, der aufgrund der sich in ihm artikulierenden Ordnung als schön gilt, dem vermeintlich keinen Regeln unterworfenen Landschaftsgarten vor. Die *raison* ist für Blondel ein zugleich rezeptions- und produktionsästhetisches Kriterium: Sie ist der Ausgangspunkt für eine gelungene Gestaltung und der Gradmesser der Urteilsbildung. Für seine Kritik am Landschaftsgarten heißt das, dass durch dessen regellos erscheinende Ästhetik sowohl seine Gestaltung nicht auf vernunftgeleiteten Prinzipien beruhen kann als auch dessen Rezeption negativ ausfallen muss. Der zweite zentrale Faktor in Blondels Theorie ist die *convenance*: Der Garten muss, wie auch die Gebäude, den Status seiner Besitzer\*innen anzeigen. Mithin ist die Ästhetik also der *convenance* unterworfen: »Il n'y a point de vraie beauté où règne le défaut de convenance.«<sup>124</sup> Fürstliche Besitzer\*innen sollen dementsprechend geometrische Gärten anlegen, was eine Forderung ist, die auch Apologeten des Landschaftsgartens wie Jean-Marie Morel wiederholen.<sup>125</sup> *Raison* und *convenance* begründen schließlich den *bon goût*, der die Grundlage für die Gestaltung eines gelungenen Kunstwerks bildet. Wenn Morel also den Geschmack zum alleinigen Kriterium für einen Garten erhebt – »[l]e goût seul suffit«<sup>126</sup> –, ist damit nicht einer subjektiven Willkür das Wort geredet; denn die Geschmacksästhetik beruht nicht bloß auf subjektiven Kriterien, sondern ist durch die Regelmäßigkeit der *convenance* und *raison* Vereinbarungen unterworfen. Eine solche Auffassung erlaubt die parallele Existenz unterschiedlicher Gartenstile. Sie betrifft letztendlich auch den Status der Öffentlichkeit des Gartens. Darin mag – neben der Idee der Kontinuität – ein weiterer Grund liegen, weshalb im *Grand Parc* und im *Petit Parc* in Versailles, die über einen quasi öffentlichen Status verfügten, kaum Veränderungen stattfanden und auf einer formalen Struktur beharrt wurde, ja der Comte d'Angiviller sogar versuchte, einen neuen Klassizismus zu etablieren. Petit Trianon besitzt einen gänzlich anderen Status: Schon von Anbeginn als Rückzugsort konzipiert, war es dem Privaten vorbehalten. Als Marie-Antoinette diesen Ort übernahm, verstärkte sich diese Eigenschaft – der Bereich blieb weitestgehend für die Öffentlichkeit unzugänglich und war daher, folgt man dem Ansatz von Blondel und Morel, entsprechend für einen Garten im Stil des *jardin anglais* prädestiniert.

## Wirkung

Die neue Bestimmung, die der Größe der Natur im 18. Jahrhundert zuteilwurde, muss im Zusammenhang der Genese der Wirkungs- und Erfahrungsästhetik verstanden werden. Während die (französische) Kunsttheorie des 16. und 17. Jahrhunderts Wirkung lediglich über einen Regelkanon normiert hatte, wodurch diese konventionalisiert worden war, entwickelte sich nun eine Ästhetik, die die (subjektive) Empfindung zum Ausgangspunkt der Wirkung erkor.<sup>127</sup> Nicht mehr erlernbare Regeln führten zu einem festgelegten Ergebnis, etwa einer Gefühlsregung, als Reaktion auf ein Kunstwerk (für das Betrachter\*innensubjekt bedeutete das umgekehrt auch, dass die entsprechende Reaktion eingeübt werden musste), sondern die sinnliche Erfahrung erlangte eine gewisse Autonomie. Die Konsequenz daraus war eine Ästhetik, die dem Individuellen und Charakteristischen gegenüber dem Allgemeinen und Typischen den Vorzug gab. Entsprechend war hier eine Vorstellung von Authentizität angelegt, insofern die ästhetische Erfahrung in das Subjekt verlegt und damit individualisiert wurde. Der empfindsame Mensch besitze, so der Eintrag zum Begriff »sensibilité« in der *Encyclopédie*, eine »disposition tendre & délicate de l'ame, qui la rend facile à être émue, à être touchée«.<sup>128</sup> Aus diesen Verschiebungen erwuchs eine zugleich rezeptions- und produktionsästhetische Neuerung, die weitreichende Folgen für die Entwicklung der Kunst und Kunsttheorie hatte; mithin bildeten sie den Ausgangspunkt dafür, dass die Ästhetik als eigenständige Disziplin entstand, nämlich als, wie ihr Begründer Alexander Gottlieb Baumgarten schreibt, »Wissenschaft, wie etwas sensitiv zu erkennen ist«.<sup>129</sup> Innerhalb dieser Veränderung – und im Zusammenhang mit der philosophischen Diskussion des Erhabenen und Schönen – erfuhr nicht zuletzt auch die Natur eine Neubestimmung als ästhetische Größe. Die Ästhetisierung der Natur setzte jedoch nicht plötzlich ein, vielmehr kam es zu einer Ausdifferenzierung eines Prozesses, der bereits in der Renaissance begonnen hatte, nun aber erst eine eindeutige Kontur gewann. Wenn Hirschfeld konstatiert, dass »die Erregung angenehmer Empfindungen die allgemeine Bestimmung der Gartenkunst« sei,<sup>130</sup> dann ist damit der Garten als der prädestinierte Ort beschrieben, an dem sich diese neue Wirkungsästhetik herausbilden konnte.

Die Grundlagen und Vorbedingungen einer solchen Wirkungsästhetik wurden von Du Bos in seinen 1719 erschienenen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* entwickelt. Das Zentrum seiner sensualistischen Ästhetik bildet die Stimulation der Gefühle durch die künstlerische Produktion und Rezeption. Du Bos trifft dabei eine folgenreiche Unterscheidung hinsichtlich



der »passions artificielles«, die von der Kunst hervorgerufen werden, indem sie »les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables« nachahmen.<sup>131</sup> Gefühlsregungen, die durch die Nachahmungen der Kunst hervorgebracht werden, sind von durch die Realität ausgelösten Gefühlsregungen verschieden. Aufgabe der Kunst sei es, ein *reines* Vergnügen zu bereiten: »Le plaisir qu'on sent à voir les imitations que les Peintres & les Poètes savent faire des objets qui auroient excité en nous des passions dont la réalité nous auroit été à charge, est un plaisir pur. Il n'est pas suivi des inconvénients dont les émotions sérieuses qui auroient été causées par l'objet même, seroient accompagnées.«<sup>132</sup> Mittels der Kunst können somit auch überwältigende Gefühle, wie Angst oder Furcht, die in der Realität vom nachzuahmenden Objekt ausgehen würden, als Vergnügen empfunden werden. Ziel der Nachahmung sei es dann schließlich nicht, eine perfekte äußere Abbildungsleistung zu erzielen, sondern die vom nachgeahmten Objekt ausgehenden Gefühlsregungen zu vergegenwärtigen: »La copie de l'objet doit, pour ainsi dire, exciter en nous une copie de la passion que l'objet y auroit excitée.«<sup>133</sup> Die Nachahmung bleibt zwar hinter dem nachgeahmten Objekt zurück, vermag aber dessen Wirkung zu transportieren beziehungsweise sogar zu transformieren, insofern als aus Angst und Furcht Vergnügen werden kann. Du Bos fordert, wie Eberhard Ostermann feststellt, eine »Naturwüchsigkeit des Ästhetischen, von der ähnliche Wirkungen ausgehen sollen wie von der Natur selbst«.<sup>134</sup> Die Kunst hat, so Du Bos in Anlehnung an Cicero, ihren Ursprung in der Natur und kann nur mittels der Natur rühren und ergötzen.<sup>135</sup>

Entsprechend kommt es auch darauf an, wie man die von den nachzuahmenden Objekten ausgehende rührende Wirkung für die Betrachter\*innen nutzt, und nicht darauf, wie gut die Nachahmung das Nachgeahmte ersetzt: »L'art d'émouvoir les hommes & de les amener où l'on veut, consiste principalement à savoir faire un bon usage de ces images.«<sup>136</sup> Für Du Bos ist dann schließlich auch die Interessantheit des Gegenstands zentrales Kriterium, weshalb die Auswahl eines geeigneten »Objekts«, das eine Gefühlsregung hervorrufen soll, bereits maßgeblich ist. Verbunden mit dem Kriterium der Interessantheit ist die »diversité«, die Du Bos empfiehlt, um den Eindruck der Künstlichkeit zu vermeiden: »Où je ne trouve pas cette diversité, je ne vois plus la nature & je reconnais l'Art.«<sup>137</sup>

Du Bos' zentrale Forderungen – Nachahmung der Wirkung, Auswahl, Verschiedenheit – sind Begrifflichkeiten, die auch in der Gartentheorie an zentraler Stelle auftauchen. Die Nachahmung der Wirkung der Natur ist für Hirschfeld eines der wichtigsten Merkmale des Gartens, weshalb er dem Gartenkünstler zu einem intensiven Studium der Natur rät, wobei

dieser »nicht bloß eine ausgebreitete Kenntniß der verschiedenen Lagen, Gegenstände und Charaktere in der Landschaft haben, sondern auch mit allen den Wirkungen vertraut seyn [muss], welche die Lagen, Gegenstände und Charaktere sowohl einzeln, als auch in den unendlich mannigfaltigen Zusammensetzungen, worin sie geordnet werden können, auf die menschliche Seele haben.«<sup>138</sup> Das Kriterium der Auswahl bezieht sich dabei sowohl auf die Wahl des Ortes, den Umgang mit der vorgefundenen Topografie und die Bestimmung des Charakters des Gartens (bei Watelet etwa die Differenzierung zwischen *jardin pittoresque*, *jardin poétique* und *jardin romantique*) als auch auf die Wahl der darzustellenden Szenen, die immer auf eine bestimmte Gefühlsregung abzielen. Die damit einhergehende Forderung nach Abwechslung richtet sich einerseits gegen die Monotonie des Barockgartens, der durch seine Invarianz erst die Künstlichkeit der Anlage zeige, andererseits sei Abwechslung die Grundlage von Natürlichkeit schlechthin, weshalb sie zur wichtigsten Aufgabe des Gartengestalters erklärt wird: »Die Natur ordnet alle Gegenstände in der Landschaft mit Freyheit und Ungezwungenheit an. [...] Alles erscheint [...] mit der größten Abwechslung [...]. Dieses Vorbild stellt die Natur dem Gartenkünstler zur Nachahmung vor Augen. Da er durch eben die Gegenstände, wodurch sie ergötzt, ergötzen soll, so muß er diese Gegenstände auch in einer ähnlichen Anordnung, als er bey ihr wahrnimmt, erscheinen lassen.«<sup>139</sup> Da die Idee der Abwechslung bereits in der vorgefundenen Natur anzutreffen ist, kann sie auf dieser Grundlage zu einem kalkulierten Gestaltungselement im Garten werden.

Ein Nebeneffekt der Wirkungsästhetik ist die Ausweitung der Kritikfähigkeit hinsichtlich der Kunst auf alle Betrachter\*innensubjekte, die kraft ihrer Empfindung ein Urteil fällen können. Von einem ähnlichen Prinzip geht auch die Gartentheorie aus: »Allein die Reize eines wohl angelegten Gartens sind, ohne Unterricht und Erklärung, den Kundigen und Unkundigen gleich empfindbar.«<sup>140</sup> Viel mehr noch als die »Demokratisierung« des Kunsturteils, die von Du Bos noch nicht eingefordert wird und bei ihm nur implizit auftaucht, ist die Abwertung der für die klassische Doktrin in diesem Zusammenhang zentralen *raison* zugunsten des *sentiment* von Bedeutung.

Ganz allgemein folgt die Gartentheorie Du Bos' Forderung, dass es die Aufgabe der Kunst sei, den Betrachter\*innen durch Rührung Vergnügen zu bereiten. Hirschfeld stellt dies gar als Grundsatz auf: »Die allgemeine Bestimmung der Gärten ist überhaupt in den Kräften der schönen Szenen der ländlichen Natur gegründet. Der Garten soll vermittelst der Kräfte seiner Gegenstände echt fühlbare Eindrücke auf die Sinne und die Einbildungskraft machen, und dadurch eine Reihe lebhafter angenehmer Empfindungen erre-

gen.«<sup>141</sup> Auch Watelet ist es in seinem *Essai sur les jardins* grundsätzlich um die Kraft des Gartens, Gefühle zu erzeugen, getan, was insbesondere durch unterschiedliche Charaktere zu erreichen sei.<sup>142</sup>

Du Bos geht in seiner Ästhetik davon aus, dass die Nachahmung nie mit dem Nachgeahmten verwechselt wird, sondern dass sich die Betrachter\*innen immer über den Kunststatus bewusst sind.<sup>143</sup> Selbst wenn die Täuschung noch so gut sei, gründe das Vergnügen nicht in der perfekten Illusion, sondern im Auslösen der Empfindung, die vom nachgeahmten Gegenstand ausgehe. Die Gartenkunst hingegen ist durch eine andere Art der Unmittelbarkeit gekennzeichnet als beispielsweise die Malerei, denn in ihr fallen Material, Medium und Inhalt in eins. In Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* finden sich zahlreiche Stellen, die auf dieses Spezifikum der Gartenkunst abheben, was zumeist in Form eines Vergleichs mit anderen Künsten ausgeführt wird. Im Vergleich mit der Landschaftsmalerei heißt es beispielsweise: »Der vollkommene Landschaftler erhebt sich über den bloßen Copiisten der Natur; er arbeitet als Künstler, als ein Mann von Ueberlegung und Geschmack. Er malt daher nur die gewählte Natur. [...] Sein Werk ist vollendet, und eine neue Natur liegt dem Auge enthüllt; alles ist Wahrheit, und doch ist das Urbild nirgends ganz anzutreffen; alles stellt eine schönere Schöpfung dar, so sehr hat Beobachtung und Genie die einzelnen Theile aufgesucht und gewählt. So und nicht minder der Gartenkünstler.«<sup>144</sup> Hinsichtlich der bereits angesprochenen Kriterien (»gewählte Natur«, »Geschmack«, »schönere Schöpfung« etc.) ähneln sich demnach Landschaftsmaler\*in und Gartenkünstler\*in. Doch nur wenige Seiten später ist zu lesen: »Nach diesen Vergleichen beyder Künste wird man dennoch leicht wahrnehmen, daß im Grunde die Gartenkunst die Landschaftsmalerey so weit übertrifft, als die Natur die Copie. Keine der nachahmenden Künste ist in die Natur selbst mehr verwebt, oder gleichsam mehr Natur, als die Kunst der Gärten. Alles geht hier in eine wirkliche Darstellung über.«<sup>145</sup> Das Oxymoron der »wirklichen Darstellung« beschreibt die Erwartung an den Landschaftsgarten treffend: Der Garten ist »wirklich«, weil er sich »wirklicher« Mittel bedient und »wirkliche« Gefühle hervorruft, zugleich erreicht er dies aber nur im Modus der Darstellung, vermag hier aber die Natur sogar noch zu übertreffen oder zu perfektionieren.

Wenige Jahre zuvor ging Whately in seinen *Observations on Modern Gardening* von einem ähnlichen Verständnis aus: »But the art of gardening aspires to more than imitation: it can create *original* characters, and give expression to several scenes superior to any they can receive from allusions. Certain properties, and certain dispositions, of the objects of nature, are adapted to excite particular ideas and sensations [...]. Beauty alone is not so engaging as this species

of character; the impressions it makes are more transient and less interesting; for it aims only at delighting the eye, but the other affects our sensibility. An assemblage of the most elegant forms in the happiest situations is to a degree indiscriminate, if they have not been selected and arranged with a design to produce certain expressions [...].«<sup>146</sup> Whately behauptet dementsprechend ebenfalls, dass die Gartenkunst eine Wirklichkeit erzeugen könne, die mehr als eine bloße Kopie ist, insofern für ihn die Gartenkunst durch eine Direktheit oder Unmittelbarkeit gekennzeichnet ist. Dadurch – und das ist ein zentrales Argument seiner Gartentheorie – vermag sie die Betrachter\*innen eindringlicher zu rühren und zudem nicht nur den Sehsinn anzusprechen. Um diesen Effekt zu erzielen, reiche es allerdings nicht aus, dass die Objekte »original« seien, sondern sie müssten auch nach Maßgabe einer auf einen bestimmten Ausdruck hin angelegten Gestaltung arrangiert sein. Diese Maxime formuliert auch Sulzer ganz allgemein für die Kunst und bestätigt damit erneut eine Vorstellung, die von der Natur als ästhetischer Norm zeugt: »Will man uns also durch die Kunst rühren, so muß man uns Gegenstände vorlegen, welche die Art und den Charakter der natürlichen haben. Je genauer der Künstler dieses erreicht, je gewisser kann er die gesuchte Würkung von seinem Werk erwarten.«<sup>147</sup> Es gilt also das Gebot zu erfüllen, dass »die nach der Natur gebildeten Gegenstände ganz natürlich seyn müssen, um die völlige Wirkung zu thun. Sie müssen uns täuschen, daß wir ihre Wirklichkeit zu empfinden vermeinen.«<sup>148</sup> Die sich an der Natur orientierenden Gegenstände müssen somit selbst »natürlich« erscheinen, der Grad der Täuschung betrifft dabei nicht die komplette Verwechslung von Kunst mit Natur, sondern lediglich deren Wirkung.

Hirschfeld schließt sich dieser Maxime, wie fast alle anderen Gartentheoretiker, an und weist auf die besondere Stärke der Gartenkunst hin. Denn durch die Unmittelbarkeit der »wirklichen Darstellung« könne sie besser als jede andere Kunst Empfindungen hervorbringen: »Sie [die Gartenkunst; Anm. FV] ist Kunst, und doch ist keine ihrer Geschwister gleichsam mehr in die Natur selbst eingeflochten, als eben sie. [...] Sie rührt nicht durch eine entfernte Nachahmung; sie ergreift unmittelbar die Sinne, schlägt geradezu an die Organe unserer Empfindungen, durch die Gegenwart wirklicher Gegenstände, ohne sie erst durch Hülfe der Wiedererinnerungskraft und der Imagination wahrnehmen oder fühlen zu lassen.«<sup>149</sup> Diese Aussage bildet keinen Widerspruch zu Du Bos' Abwertung der perfekten, aber erkennbaren Täuschung, geht Hirschfeld doch in Bezug auf die Gartenkunst gar nicht von einer Täuschung aus, weil hier kein Medienwechsel stattfindet. Durch die »wirkliche Darstellung« könne aber eine noch größere Wirkung erzielt werden, weil das Moment der Gefühlsregung unmittelbarer und kontrollierter sei.<sup>150</sup>

Im Garten ist demzufolge die Wirkung auf die Betrachter\*innen das anzustrebende Ziel.<sup>151</sup> Wirkung wird dabei durch Echtheits- und Authentizitätseffekte erzielt. Zugleich bleibt diese Wirkungsästhetik nicht frei von Konventionalisierungen, auch wenn sie sich gegen einen einzuhaltenden Regelkanon der *doctrine classique* wendet und an die Stelle der *raison* das *sentiment* setzt. In der Gartentheorie wird dies in einer Typologisierung von Gärten und Landschaften ersichtlich – gewissermaßen eine Folge der Idee des Charakters. Der Marquis de Girardin etwa spricht von »paysages héroïques, nobles, riches, élégants, voluptueux, solitaires, sauvages, sévères, tranquilles, frais, simples, champêtres, rustiques«.<sup>152</sup> Hirschfeld kommt zu einer noch genaueren Aufteilung, die mit dem Erscheinen des letzten Bandes seiner *Theorie der Gartenkunst* auf eine Unterscheidung von 24 Gartentypen anwächst. Er weist diesen Gärten jeweils bestimmte Merkmale zu, legt fest, welche Wirkung von den einzelnen im Garten enthaltenen Elementen auf die Rezipient\*innen auszugehen und wie der Gartenkünstler diese Empfindungen zu regulieren habe. Die »angenehme Gegend« rufe »ruhige Behaglichkeit, eine erwärmende Aufwallung von Ergötzung, ein sanftes Dahinschweben der Seele in Empfindungen und Phantasien« hervor,<sup>153</sup> die »sanftmelancholische Gegend« sei wiederum durch einen »süßen Genuß der Ruhe und der Einsamkeit« gekennzeichnet,<sup>154</sup> die »romantische Gegend« bringe »Verwunderung, Ueberraschung, angenehmes Staunen und Versinken in sich selbst« hervor,<sup>155</sup> und die »feyerliche« Gegend verursache »Bewunderung, Ehrfurcht, Erhebung der Seele«.<sup>156</sup>

Die Schwierigkeit – um nicht zu sagen: Aussichtslosigkeit – von Hirschfelds Unterfangen liegt darin, dass er allgemeine Regeln aufstellen möchte, die aber aus subjektiven Eindrücken hergeleitet werden. Diese Regeln werden wiederum produktions- und rezeptionsästhetisch wirksam: Einerseits sind sie eine Anleitung<sup>157</sup> für den Gartenkünstler, der eben doch nicht frei von Vernunft gestaltet, andererseits dienen sie den Rezipient\*innen zum Abgleich ihrer Empfindungen. Über diese Klassifizierungsmaßnahmen werden Mechanismen der als überwunden erschienenen *doctrine classique* wiederbelebt, wenn auch mit einem erheblichen Maß an Flexibilität. Wichtig ist jedoch – und das stellt eine radikale Neuerung und den Kern dieser Theorien dar –, dass zumindest theoretisch das Privileg des individuellen Gefühls und der spezifischen Natur eingefordert wird. Letztendlich betrifft das – erneut sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch – die Behauptung von Echtheit.



# Bestand

## Struktur

Félix d'Hézacques liefert in seinen Memoiren eine der wenigen verlässlichen Beschreibungen des *Hameau de la Reine*: »Au bout du jardin de Trianon, la rivière était bordée d'une infinité de chaumières qui, en offrant au dehors l'aspect le plus champêtre, présentaient à l'intérieur l'élégance et quelquefois la recherche.«<sup>1</sup> Bereits in diesem ersten Satz erwähnt er ein Hauptcharakteristikum des *Hameau de la Reine*: den Kontrast zwischen der ländlichen äußeren Erscheinung und den eleganten Interieurs. D'Hézacques fährt mit seiner Beschreibung fort: »Au milieu de ce petit hameau, une haute tour, nommée la tour de Marlborough, dominait les environs. Ses escaliers extérieurs, garnis de giroflées, de géraniums, figuraient un parterre aérien. Une des chaumières renfermait la laiterie, et la crème, contenue dans des vases de porcelaine superposés sur des tables de marbre blanc, était rafraîchie par le ruisseau qui traversait la pièce. Au près se trouvait la véritable ferme où la reine avait un superbe troupeau de vaches suisses qui pâturaient dans les prairies environnantes.«<sup>2</sup> Diese Passage stellt die kostbare Ausstattung und aufwendige Ausschmückung in den Vordergrund, womit der *Hameau de la Reine* primär in einem Kontext höfischer Architektur verortet wird und die vernakulären Elemente als Teil eines Dekorationsprogramms bestimmt werden.

Die kurze Erwähnung des *Hameau de la Reine* in den Memoiren der Madame de Campan zielt in eine ähnliche Richtung: »La reine y [im *Petit Trianon*; Anm. FV] avait établie tous les usages de la vie de château; elle entraînait dans son salon, sans que le pianoforte ou les métiers de tapisserie fussent quittés par les dames, et les hommes ne suspendaient ni leur partie de billard ni celle de trictrac. Il y avait peu de logement dans le petit château de Trianon. Madame Élisabeth y accompagnait la reine; mais les dames d'honneur et les dames du palais n'y furent point établies. Selon les invitations faites par la reine, on y arrivait de Versailles pour l'heure de diner. Le roi et les princes y venaient régulièrement souper. Une robe de percale blanche, un fichu de gaze, un chapeau de paille étaient la seule parure des princesses; le plaisir de

parcourir toutes les fabriques du hameau, de voir traire les vaches, de pêcher dans le lac enchantait la reine.«<sup>3</sup> Die Auskunft über den *Hameau de la Reine* steht hier im Zusammenhang der Schilderung von Marie-Antoinettes Leben im *Petit Trianon*, und so wird die Anlage, ebenso wie bei d'Hézacques, nicht namentlich benannt. Campans Beschreibung zielt dabei ebenfalls auf eine Verortung des *Hameau de la Reine* im höfischen Kontext ab. Ihre Verwendung des Begriffs der *fabrique* verweist darüber hinaus bereits unmissverständlich auf den ambivalenten Status der Anlage.

Die erste Stelle, die die Anlage explizit als *Hameau de la Reine* bezeichnet, ist zugleich mit einer Kritik daran verknüpft. Am 12. Dezember 1783 notierte Marc de Bombelles in seinem Tagebuch: »Une nouvelle cavalcade, en me conduisant par la route de Marly, m'a fait voir le hameau qu'on vient de construire dans le nouvel enclos dont la Reine a fait agrandir les jardins du Petit Trianon. Un an après que cette promenade et ses accessoires seront dans leur plus bel état, un an c'est beaucoup dire, la Reine n'en jouira presque plus. Il faut que la tête soit calme, que les passions ne nous agitent que doucement, pour aimer d'une manière durable à s'égarer, à se fixer dans l'enceinte de son jardin. C'est à grands frais qu'on s'est attaché à donner au Hameau de la Reine l'aspect d'un lieu bien pauvre. Peut-être qu'avec peu de dépenses de plus, Sa Majesté fût parvenue à effacer à vingt à trente lieues [sic!] à la ronde la livrée de la misère que portent nos vrais hameaux, et à bonifier des habitations, refuges de tant d'honnêtes citoyens, au lieu de les représenter dans leur hideux délabrement. Cet exemple bientôt imité ferait changer en des maisons logeables et saines des cabanes où des malheureux sans nombre sont assiégés par tous les genres de souffrances. J'aime à rencontrer, dans un jardin anglais ou chinois, enfin (n'importe le nom) dans ces jardins à la nouvelle manière, le tableau d'un village hollandais. De jolies maisons de briques avec des encadrements blancs me présentent le coup d'œil de l'aisance. Mais imiter, dans des lieux destinés à l'amusement, ce qui ne vous rappelle que d'une manière sterile l'infortune de vos sujets ou de vos concitoyens, il semble que ce soit s'en jouer et vouloir s'endurcir sur leur situation.«<sup>4</sup> Auf diese Kritik wird noch näher einzugehen sein; festzuhalten bleibt hier lediglich, dass bereits von Anfang an – auch im näheren Umfeld von Marie-Antoinette – die Künstlichkeit des *Hameau de la Reine* für Widerspruch sorgte.

Im Gegensatz zum *jardin anglais* ist der *Hameau de la Reine* in keiner zeitgenössischen Quelle detailliert beschrieben, nicht einmal eine vollständige Auflistung aller Gebäude lässt sich in einem der fraglichen Texte nachweisen. So stimmt bei Gerhard Anton von Halem die Anzahl der Gebäude nicht, der große Weiher scheint nicht erwähnenswert, und auch sonst erweckt sein



Bericht aus dem Jahr 1790 mehr den Eindruck des Hörensagens als den von tatsächlicher Kenntnis: »Das schönste aber ist ein allerliebste Dorf von etwa neun [sic!] Häusern. In der Mitte ist ein grüner Rasenplatz, von einem Bach umflossen, über den ein Paar simple Brücken führen. Die Häuser sind zwar ländlich, aber sehr sauber, meist mit Weinranken umschlungen. Auch fehlt dem Dorfe nicht seine Mühle, nicht sein Thurm, welcher der Marlboroughs-Thurm genannt wird. Alles wird gut erhalten. Aber die Häuser, die sonst vom Hofgesinde bewohnt waren, stehn leer, und verhallt ist der Ruf der Freude, der sonst bey den fast wöchentlichen [sic!] theuern Feten der Königin das Dörfchen erfüllte. Seit länger als einem Jahr hat die Königin diesen ihren Lieblingsort nicht besucht.«<sup>5</sup> Noch 1805 stellt der *Cicerone de Versailles* den Bestand unvollständig dar: »[...] une *Vacherie suisse* [gemeint ist die *Ferme*; Anm. FV], et [...] un *Hameau* de 7 ou 8 maisons, toutes variées de forme, de grandeur, de construction, d'ameublement, aussi bien que leur Jardinets, qui, plantés suivant l'usage de la campagne, se prêtaient, par leurs accompagnemens, à la plaisanterie de faire de chacune des Dames de la Reine, une Paysanne ayant ses occupations rurales.«<sup>6</sup> Die Mühle, die Molkerei und der *Tour de Marlborough* sind in diesem Bericht separat aufgeführt und werden nicht als Bestandteile des *Hameau de la Reine* beschrieben.

Das Fehlen ausführlicher Quellen ist einer Kombination von drei Gründen geschuldet: Erstens wurde der *Hameau de la Reine* größtenteils erst 1785, manche Innenräume und die *Ferme* gar erst 1789 fertiggestellt, weshalb bis zum erzwungenen Umzug der königlichen Familie in den Tuilerienpalast im Oktober 1789 nur wenig Zeit für Besuche blieb und folglich kaum Beschreibungen vorhanden sind. Pierre de Nolhac gibt als Datum für Marie-Antoinettes ersten Besuch im *Hameau de la Reine* den Sommer 1785 an.<sup>7</sup> Gustave Desjardins schreibt hingegen, dass sich Marie-Antoinette dort zum ersten Mal am 21. September 1786, gemeinsam mit Louis XVI., aufgehalten habe.<sup>8</sup> Allerdings war die Anlage zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet. Zudem weilte Marie-Antoinette ab 1784, wenn nicht in Versailles, vor allem in Saint-Cloud; es ist nicht gesichert, wie viel Zeit sie tatsächlich im *Hameau de la Reine* verbrachte. Im *Petit Trianon* hielt sie sich zwischen 1780 und 1789 nur 216 Tage – jedoch nie länger als insgesamt einen Monat im Jahr – auf, in Saint-Cloud allein 1788 fünf Wochen am Stück.<sup>9</sup> Darüber hinaus findet sich keine einzige Briefstelle, in der sie selbst einen Aufenthalt erwähnt. Drittens unterlag der *Hameau de la Reine* wohl einer äußerst rigiden Zugangspolitik. Beispielsweise erwähnt Sophie von La Roche ihn nicht, obwohl sie 1785 das *Petit Trianon* und den *jardin anglais* sowie den *hameau* der Mesdames in Bellevue besuchte. In anderen Berichten und Protokollen – selbst im enge-

ren Umfeld des Versailler Hofes – stellt der *Hameau de la Reine* ebenfalls eine Leerstelle dar.<sup>10</sup>

Für den Beginn der Planung des *Hameau de la Reine* – auch hierzu fehlen eindeutige Quellen – kann kein genaues Datum bestimmt werden. In jedem Fall überschneidet er sich mit der Arbeit am noch nicht fertiggestellten *jardin anglais*. So sehr die beiden miteinander verbunden sind, so sehr müssen sie als räumlich und ästhetisch getrennte Einheiten betrachtet werden. Dies trifft umso mehr zu, als sich der *Hameau de la Reine* im Gegensatz zu zahlreichen anderen *hameaux* durch eine relative Eigenständigkeit gegenüber der ihn umgebenden Gartenanlage auszeichnet. Die unabhängige Planung, insbesondere aber die abgeschottete Lage und die Eigenständigkeit gegenüber dem *jardin anglais* waren im Vergleich mit anderen Anlagen eher untypisch. In Chantilly wurde der gesamte »unregelmäßige« Garten, der sich an den »formalen« Garten anschloss, als *hameau* bezeichnet, wenngleich der eigentliche *hameau* nur ein Drittel der Fläche einnahm.<sup>11</sup> In anderen Anlagen wiederum, beispielsweise in Raincy, war der *hameau* nur ein Element neben zahlreichen anderen Architekturen.

Der erste Nachweis der Planung des *Hameau de la Reine* ist eine Rechnung vom März 1783, in der ein Modell (»modèle du nouveau jardin et l'accroissement du hameau«) sowie Gemälde danach (»paysages imités de la nature du modèle du hameau«) für diese neue Anlage erwähnt werden.<sup>12</sup> Entsprechend könnte man mutmaßen, dass die erste Planungsphase bereits Ende 1782 begann.

Aus den Archivdokumenten geht hervor, dass die einzelnen Gebäude weitestgehend gleichzeitig ab dem Sommer 1783 errichtet wurden. Der Rohbau fast aller Bauten konnte bereits 1785 abgeschlossen werden. 1786 wurde die Außengestaltung fertiggestellt. Die Bemalung und Ausstattung der Interieurs erfolgten bis 1788.<sup>13</sup> Erst Ende 1784 wurde mit dem Weiher und den hügeligen Aufschüttungen sowie anderen Erdarbeiten begonnen, die bis in den Spätsommer des Jahres 1786 andauerten.<sup>14</sup> Der gesamte Bauprozess verlief dabei wenig geordnet und war durch mehrere Ergänzungen, Änderungen und sogar ganze Rückbauten gekennzeichnet. Beispielsweise wurden die Dächer, die 1785 mit Stroh<sup>15</sup> bedeckt waren, in den beiden darauffolgenden Jahren abgebaut und durch Schilfdächer ersetzt, und auch die Fassadenbemalung ist bereits 1787 und 1789 erneuert worden, wobei aus den Dokumenten nicht hervorgeht, worin die Änderung genau bestand, möglicherweise wurde dann sogar erst der charakteristische Schmutz aufgetragen.<sup>16</sup> Die wechselhaften Entstehungsumstände zeigen, dass der Bau des *Hameau de la Reine* nicht einem eindeutig festgelegten Plan folgte, sondern währenddessen an sich neu herausbildende Bedürfnisse angepasst wurde. Teilweise lässt sich eine klare

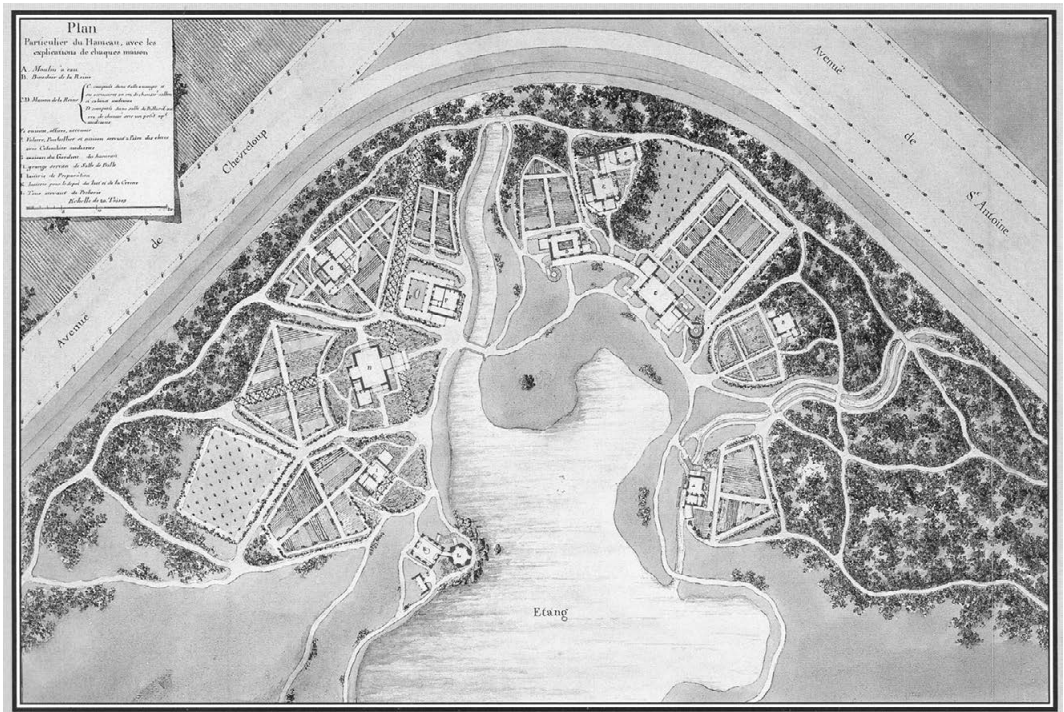


Abb. 32: Claude-Louis Châtelet, *Plan Particulier du Hameau*, 1786, Tusche und Aquarell, 43,3 × 66,4 cm, Biblioteca Estense, Modena

Motivation für diese Änderungen nachweisen, teilweise sind die Gründe für bestimmte Umbauten jedoch nicht mehr rekonstruierbar oder die Angaben in den Dokumenten zu ungenau, als dass sie konkrete Schlüsse erlaubten. Im Folgenden werden die Änderungen und Ergänzungen im Einzelnen noch ausführlicher diskutiert.

Die elf Gebäude des *Hameau de la Reine* sind hufeisenförmig (Abb. 32) um einen künstlich angelegten Weiher angeordnet, das zwölfte Gebäude, der Komplex der *Ferme*, stellt einen etwas abseits davon liegenden Satelliten dar. Den Weiher erreicht man lediglich aus einer Richtung, vom *Petit Trianon* kommend und den gesamten *jardin anglais* durchquerend. Die Pläne zeigen deutlich, dass der *Hameau de la Reine* nur zu dieser westlichen Seite hin in den Garten integriert und nach Osten durch Hecken eingegrenzt ist. Seine »Rückseite« ist wiederum durch einen *Ha-Ha* nach außen hin geschützt. Der Bau des *Hameau de la Reine* erforderte eine Erweiterung des *jardin anglais*,

durch die die gesamte Fläche der Gartenanlage ungefähr verdreifacht wurde. In einem ungenau (1780–1785) datierten Plan (Abb. 17) ist der *jardin anglais* südöstlich noch durch die Avenue de Saint-Antoine abgegrenzt, die, wie ein Plan Miques zeigt (Abb. 16), im Zuge der Vergrößerung verschoben wurde, womit eine Fläche von 9,2 Hektar ergänzt werden konnte.<sup>17</sup> Die Erweiterung im Norden, die erst 1785 durchgeführt wurde, ging auf Kosten des Waldstücks *Onze-Arpents*, was weitere 3,7 Hektar Landfläche brachte.<sup>18</sup>

Der hufeisenförmige Aufbau des *Hameau de la Reine* lässt sich grob in drei Zonen gliedern: Der erste Bereich umfasst im Süden des Weihers die *Moulin*, östlich davon das *Boudoir*, nördlich davon ergänzt durch die *Maison de la Reine* und das *Billard* sowie, östlich dahinterliegend, durch den *Réchauffoir*. Diese Gebäude weisen alle – bis auf den *Réchauffoir* – eine Diskrepanz zwischen äußerer und innerer Erscheinung, wie sie d'Hézacques in seiner Beschreibung bereits erwähnte, auf: Die rustikale Außenseite steht in Opposition zur aufwendig gestalteten Innenausstattung. Die Häuser dieser Zone dienen demnach primär dem *agrément*. In der zweiten Zone, die durch einen kleinen Bach von der ersten getrennt ist, befinden sich hingegen Gebäude, die dem Wohnen der Bediensteten und der agrikulturellen Produktion gewidmet waren: *Colombier*, *Maison de la Garde*, *Grange* und *Laiterie de préparation*. Dieser Bereich schließt mit der *Laiterie de propreté* und dem *Tour de Marlborough* und damit mit Gebäuden, deren Funktion erneut eher in der Sphäre des *agrément* angesiedelt war, ab. Einen dritten Bereich markiert die *Ferme*, die etwas abseits im Nordwesten der übrigen Anlage liegt. Die Aufteilung in drei Zonen ist vor allem einer funktionalen Trennung geschuldet, die sowohl räumlich durch die spezifische Gruppierung zur Anschauung gelangt als auch dadurch, dass die Sichtbarkeit und Erreichbarkeit der für die Aristokratie bestimmten Gebäude am Anfang des Besuchs stehen, während die Häuser der Bediensteten und die der Agrikultur dienenden Gebäude erst danach im Blickfeld auftauchen.

In einer Darstellung von Henri-Joseph van Blarenberghe (Abb. 4) und, etwas weniger deutlich, in einer von Claude-Louis Châtelet (Abb. 31), ist im Hintergrund zwischen der ersten und der zweiten Zone ein Tor auszumachen. Dieses Tor wird meistens für die *Porte Saint-Antoine* gehalten, die den Zugang zum Versailler Park an der Kreuzung der Allée de Saint-Antoine und der Avenue de Chèvreloup (heute: Allée du Rendez-Vous) reguliert.<sup>19</sup> Wenn man voraussetzt, dass die Bepflanzung und der Baumbestand in den 1780er Jahren im Gegensatz zum heutigen Zustand weniger dicht waren, dann hätte man die *Porte Saint-Antoine* tatsächlich sehen können, allerdings aus einer anderen Perspektive, als dies in den Abbildungen wiedergegeben ist. Indes war das Tor, wie auch Teile des *Hameau da la Reine*, zum Zeitpunkt der

Anfertigung beider Bilder noch gar nicht erbaut, denn es wurde erst im Mai 1786 von Louis XVI. bei Richard Mique, der Erfahrung mit (Stadt-)Toren hatte, in Auftrag gegeben.<sup>20</sup> Dass die *Porte Saint-Antoine* – oder zumindest ein diesem oberflächlich ähnelndes Tor – in den Darstellungen auftaucht, legt nahe, dass es bereits während des Baus des *Hameau de la Reine* geplant war. Im Februar 1788, nur wenige Monate nach der Fertigstellung des Tores, ordnete Mique die Anpflanzung von »une douzaine de gros arbres tant peupliers que marronniers et tilleuls« an, um die *Porte Saint-Antoine* zu verdecken, da »l'une de deux faces latérales de la porte ne produisait pas d'une certain point du jardin de la Reine un aspect agréable«.<sup>21</sup> Die Dekoration des Tores gibt zudem Aufschluss darüber, weshalb es unpassend für den *Hameau de la Reine* war und überdeckt werden musste: Auf beiden Torseiten sind mittig Löwen angebracht, die als Teil der bourbonischen Herrschaftsikonografie auf den Versailler Hof verweisen und damit den Anspruch des *Hameau de la Reine*, ein Außerhalb davon zu markieren, unterlaufen.

Die folgenden Abschnitte widmen sich der detaillierteren Beschreibung des Bestands und liefern die Eckdaten zur Entstehung und Konzeption der einzelnen Gebäude. Ausführlichere Analysen und Kontextualisierungen einzelner Aspekte – insbesondere der Ästhetik und Funktion der Gebäude sowie der Einbeziehung anderer *hameaux* – sind Gegenstand späterer Kapitel.

## Moulin

Der Aufbau der Mühle (Abb. 33) ist verschachtelt und erweckt den Eindruck, als ob das Gebäude aus mehreren, auf unterschiedlichen Ebenen angefügten Anbauten entstanden sei. Blickt man auf die Nordfassade, sieht man in der Mitte ein schmales zweigeschossiges Haus in Steinbauweise<sup>22</sup> mit einem Mühlrad im Zentrum, das von einem Bach angetrieben werden sollte (tatsächlich war die Strömung hierfür zu gering). Das obere Geschoss ist über eine gewundene Außentreppe erreichbar, die östlich auf einer angewinkelten Steinmauer mit drei Arkaden aufliegt. Form, Zustand und Gliederung der Mauer geben ihr den Anschein einer Ruine, auf deren Fundament nun die neue Mühle erbaut worden ist. Dies unterstreicht den Charakter des Vernakulären, Ungeplanten und Improvisierten, der für alle Gebäude des *Hameau de la Reine* zentral ist. Auf der westlichen Seite steht vorgelagert, auf Pfählen über dem Bach, eine kleine, aus einem Raum bestehende Hütte in Fachbauweise, die über eine Außentreppe vom Hauptbau aus erreichbar ist. Im Parterre des Hauptbaus schließt westlich ein kleiner *lavoir* an, der nur



Abb. 33: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Moulin* (Stand 2022)

von außen zugänglich ist und auf der nördlichen Seite offen bleibt. Der raue, unebene und fleckige Putz – in einem Bericht von Tolède und Dardinac, die die Außenbemalung des *Hameau de la Reine* anfertigten, als »[peinture à] l’huile sur plâtre moucheté« bezeichnet<sup>23</sup> – steht in einem Kontrast zum an das Repertoire des Klassizismus angelehnten Bauschmuck: Fenstergesimse mit flachen Dreiecksgiebeln, ein die Fenster umlaufendes rustiziertes Band, das alternierend auch das Backsteinmauerwerk freilegt. Diese Diskrepanz wird noch ausführlicher zu erörtern sein.<sup>24</sup>

Das untere Geschoss der Mühle ist durch einen größeren Grundriss bestimmt (Abb. 34): Die *premier étage* besteht aus einem einzigen Zimmer, während das Parterre durch einen Gang und ein *cabinet* ergänzt wird.<sup>25</sup> Die Ausschmückung der Innenräume stand im Gegensatz zur rustikalen äußeren Erscheinung und wurde nach der Fertigstellung 1785 im darauffolgenden Jahr mehrmals verändert.<sup>26</sup> Das größere Zimmer im *rez-de-chaussée* wurde

vermutlich als Salon benutzt, während das kleinere, auch nüchterner ausgestattete *cabinet* als *garde-robe* fungierte. Über die Nutzung des Zimmers in der *premier étage* ist nichts bekannt. Der kleine, auf Pfählen stehende separate Raum wird in den Archivadokumenten als »garde robe ou boudoir donnant sur le petit balcon« bezeichnet,<sup>27</sup> jedoch lassen sich über die genaue Ausstattung und die Nutzung keine weiteren Aussagen treffen. Auch wenn der genaue Verwendungszweck der *Moulin* nicht belegt werden kann und sie möglicherweise, ob der kurzen Existenz am Ende des Ancien Régime, gar nicht in der vorgesehenen Weise genutzt wurde, wird durch die Aufteilung und Ausstattung der Innenräume deutlich, dass sie weder als tatsächlich funktionierende Mühle noch als Wohnraum für Bedienstete fungierte. Viel eher bot die *Moulin* einen privaten Raum für Marie-Antoinette und ihre *coterie*.

Mühlen, ob nun funktionsfähig oder nicht, sind ebenfalls in anderen *hameaux* anzutreffen, teilweise stellen sie auch lediglich eigenständige *fabriques* in Gartenanlagen dar: Monceau verfügt über eine Wind- und eine Wassermühle, Maupertuis über eine Windmühle ebenso wie Méréville, Moulin Joli und Raincy. Erneut zeigt sich, dass der *Hameau de la Reine* durch eine Übernahme

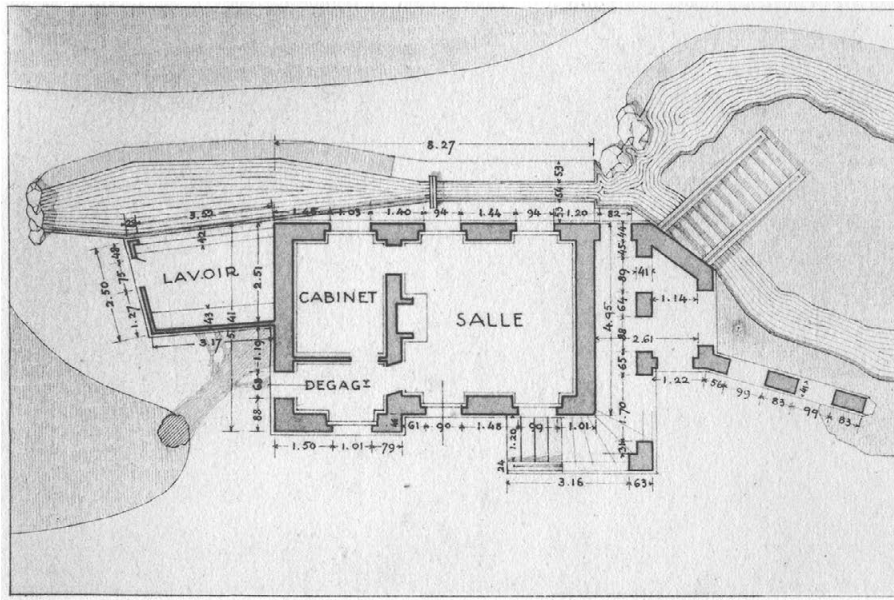


Abb. 34: *Hameau de la Reine, Moulin*, Grundriss, aus: Georges Gromort: *Le Hameau de Trianon*, Paris 1928, Abb. 25

bereits bekannter Motive gekennzeichnet ist – jedoch eben solcher Motive, die dem Bestand eines Dorfes entsprechen. Als ein derartiges generisches Element beschreibt auch Alexandre de Laborde allgemein Mühlen in Gartenanlagen: »Les moulins ornés sont en général le genre de fabrique le plus naturel et presque toujours le plus pittoresque, soit dans les jardins, soit même plaine campagne.«<sup>28</sup>

### ***Boudoir***

Das als *Boudoir* (Abb. 35) bezeichnete Haus erfüllte dieselbe Funktion wie die Mühle, insofern es ebenfalls ausschließlich den aristokratischen Gästen zugänglich war. Es ist das kleinste Gebäude des *Hameau de la Reine* und befindet sich vom Weiher aus gesehen etwas zurückversetzt. Zudem ist direkt davor ein großer Gemüsegarten angelegt, was – gemeinsam mit der geringen Größe – den Eindruck von Abgeschiedenheit verstärkt. Den Eingang des *Boudoirs* erreicht man über eine leicht gedrehte Treppe mit neun Stufen, wobei nicht ergründbar ist, weshalb der Zugang nicht ebenerdig erfolgt ist. Letztlich wird das Haus durch diese Art des Eingangs in die Vertikale gestreckt, wodurch es weniger blockartig wirkt. Der Grundriss besteht aus einem rechteckigen Raum, der circa 25 Quadratmeter misst, und einem an diesen südlich anschließenden, ebenfalls rechteckigen, etwas mehr als vier Quadratmeter umfassenden zweiten Raum.<sup>29</sup> Beide Räume sind über Türen, die von einem auf die Treppe folgenden schmalen Absatz ausgehen, erreichbar; zudem sind sie über eine weitere Innentür miteinander verbunden. Der kleinere Raum ist etwas niedriger und mit einem schrägen Schilfdach gedeckt. Diagonal von diesem ist, ebenfalls nur etwa ein Drittel der Seitenlänge einnehmend, aber vertikal nach unten versetzt, ein weiteres Schilfdach angebracht, das eine Lagerfläche oder einen Unterstand im Freien bietet. Georges Gromort gibt an, dass in den Innenräumen Parkett verlegt war und die komplett mit Holz vertäfelten Wände teils durch Tapeten überdeckt, teils mit eingelassenen Spiegeln optisch erweitert worden waren.<sup>30</sup> Für das Mobiliar im *Boudoir* finden sich keine Nachweise, möglicherweise war es, wie auch für andere Gebäude des *Hameau de la Reine* anzunehmen ist, noch nicht komplett eingerichtet.

Während das gesamte Haus verputzt ist und auch über keine aufwendig gestalteten Fensterlaibungen oder anderen Bauschmuck verfügt, sind die Balken, Ständer und Streben des Fachwerks des kleineren Raums freigelegt. Das mit Schilf bedeckte, einseitige Schopfwalmdach verfügt an der Vorderseite über eine Gaube und ist auf der dem Eingang gegenüberliegenden





Abb. 35: Richard Mique, *Hameau de la Reine*, *Boudoir* (Stand 2022)

Seite, an der auch der Kamin angebracht ist, abgewalmt. Alle diese Elemente führen zu einem unregelmäßigen Erscheinungsbild. Wie auch bei anderen Gebäuden des *Hameau de la Reine* entsteht der Eindruck des Gewachsenen, Improvisierten – hier nicht zuletzt durch die seitlichen Anbauten und den unsymmetrischen Aufbau.

Über die konkrete Nutzung des *Boudoirs*, abgesehen von der durch seine Bezeichnung markierten Funktion, ist wenig bekannt. Jedoch ist mit »Boudoir« jener Raum benannt, der im 18. Jahrhundert das höchste Maß an Intimität verhiess. Der Architekturtheoretiker Nicolas Le Camus de Mézières beschreibt diesen Raumtypus in *Le génie de l'architecture* als »séjour de la volupté«, als den Ort, an dem man »semble méditer ses projets, ou se livrer à ses penchans«.<sup>31</sup> Zudem sei »la légèreté [...] le caractère d'agrément de cette pièce qui tient à la frivolité«.<sup>32</sup> Das *Boudoir* als eigenständiges Gebäude ist aus mehreren Gründen ungewöhnlich: Erstens sind keine weiteren frei stehenden Boudoirs bekannt; normalerweise ist dieser Raumtypus in größere aristokratische Wohnsitze ein-

gegliedert. Zweitens ist das Boudoir im Normalfall als ausdifferenzierter Raum in ein spezifisches Gefüge, das heißt in eine bestimmte Folge und Hierarchie von Räumen, integriert. So ist es üblicherweise der letzte – noch an das Schlafzimmer anschließende – Raum einer Raumfolge. Drittens sind Boudoirs üblicherweise wesentlich kleiner. Im Kern verweisen all diese Eigenschaften des Typus Boudoir auf dessen privaten Charakter, auf dessen intime Funktion. Dass im *Hameau de la Reine* einem eigenständigen Gebäude die Funktion des Boudoirs zugewiesen wurde und es nicht etwa in die *Maison de la Reine* integriert war, belegt, dass – zumindest dem Anspruch nach – die Idee der (weiblichen) Intimität grundlegend für die Konzeption der Anlage war.

Der Anspruch von Intimität zeigt sich hier in einer doppelten Weise: einerseits darin, dass das Boudoir überhaupt als eigenständiges Element der gesamten Anlage und damit ein einziger Raumtypus besonders exponiert wird, während bestimmte andere funktionale Räume – beispielsweise ein Schlafzimmer für Marie-Antoinette – fehlen. Andererseits waren Boudoirs die exklusivsten Räume, insofern sie nur ausgewählten Personen zugänglich waren. Im Gegensatz zu Räumen für höfische Rituale wie das *Lever*, bei denen heute für intim erachtete Tätigkeiten einen gewissen öffentlichen Charakter hatten, war der Zutritt zum Boudoir strengstens reglementiert. Wie das Boudoir als solches war der *Hameau de la Reine* durch eine exklusive Zugangspolitik gekennzeichnet, die höfische Hierarchien außer Kraft zu setzen versuchte.

Es gibt noch eine weitere Dimension, die dafür spricht, dass mit dem Boudoir der *Hameau de la Reine* als genuiner Ort der Intimität markiert werden sollte, nämlich die Verknüpfung der ausschließlich weiblichen Konnotation des Boudoirs mit der im 18. Jahrhundert gängigen Vorstellung von Weiblichkeit als Sphäre der Intimität – Jean-Jacques Rousseau ist nur der prominenteste Vertreter einer solchen Auffassung. Dies drückt sich auch räumlich aus in einer Genderdifferenz, die Camus de Mézières aufmacht. Während er empfiehlt, die Gestaltung der Innenräume männlicher Auftraggeber an deren sozialen und beruflichen Status anzupassen, wird für Frauen eine direkte Verbindung zu ihrer körperlichen Erscheinung hergestellt: Der soziale Status tritt hinter einem vermeintlichen Individualismus zurück. Beispielsweise seien Räume für braunhaarige Frauen anders zu gestalten als für Blondinen.<sup>33</sup> Damit ist eine Vorstellung von Räumlichkeit benannt, die direkt an einen Körper gebunden ist und diesen zum Ausgangspunkt für die Gestaltung von Räumen erhebt. Der Körper als die Quelle von Authentizität schlechthin wird damit zum Maßstab dafür, wie Intimität räumlich hergestellt beziehungsweise spezifisch gesteigert werden kann.



Abb. 36: Richard Mique, *Hameau de la Reine*, *Maison du Billard* und *Maison de la Reine* (Stand 2022)

### *Maison de la Reine*

Die *Maison de la Reine*<sup>34</sup> ist das größte und in seinem Aufbau komplexeste Gebäude des *Hameau de la Reine* (Abb. 36, 37). Die nebenan gelegene *Maison du Billard* ist durch einen konkav gewölbten Laubengang – unten aus gemauerten Rundbögen, oben eine Holzkonstruktion mit Schilfdach<sup>35</sup> – angebunden, der im oberen Geschoss des *Maison du Billard* zu einer Galerie wird. Erneut ist der Grundriss durch eine distinkte Unregelmäßigkeit bestimmt: Das *rez-de-chaussée* der *Maison de la Reine* (Abb. 38, 39) besteht aus einem rund 86 Quadratmeter großen *salle à manger*, der links durch ein 20 Quadratmeter umfassendes *cabinet de trictrac* ergänzt wird.<sup>36</sup> Seitlich rechts führt innen eine Treppe in das obere Geschoss, zusätzlich gibt es außen eine Wendeltreppe. Was im *rez-de-chaussée* ein überdachter Eingang ist, wird in der *premier étage* teils zu einer nach außen hin offenen Galerie, teils zu einem innen liegen-



Abb. 37: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Maison de la Reine* (Stand 2022)

den kleinen Zimmer, das als *antichambre* fungierte und, folgt man Gromort, »à la chinoise« dekoriert war,<sup>37</sup> wofür sich jedoch keine Belege finden lassen. Das größere Zimmer der *premier étage* diente als *salon*, während die genaue Funktion des dritten Zimmers, das von Nolhac schlicht als »petit salon« bezeichnet wird,<sup>38</sup> nicht bekannt ist.

Die Unregelmäßigkeit des Grundrisses spiegelt sich im äußeren Aufbau der *Maison de la Reine* wider, womit – wie bei den meisten anderen Häusern – der Anschein des Improvisierten und Gewachsenen erzeugt werden sollte. Am deutlichsten zeigt sich dies auf der Rückseite (Abb. 37, 40), die die *Maison de la Reine* – nimmt man den Laubengang und die *Maison du Billard* aus – als aus einem Hauptbau mit drei Anbauten bestehend erscheinen lässt, da diese nicht nur eine jeweils andere Farbigkeit und Bauweise, sondern auch wechselnde Höhen aufweisen. Die Dreiteilung des Daches und die verschiedenen großen Fenster der einzelnen Teile unterstreichen diesen Eindruck noch. Das südli-

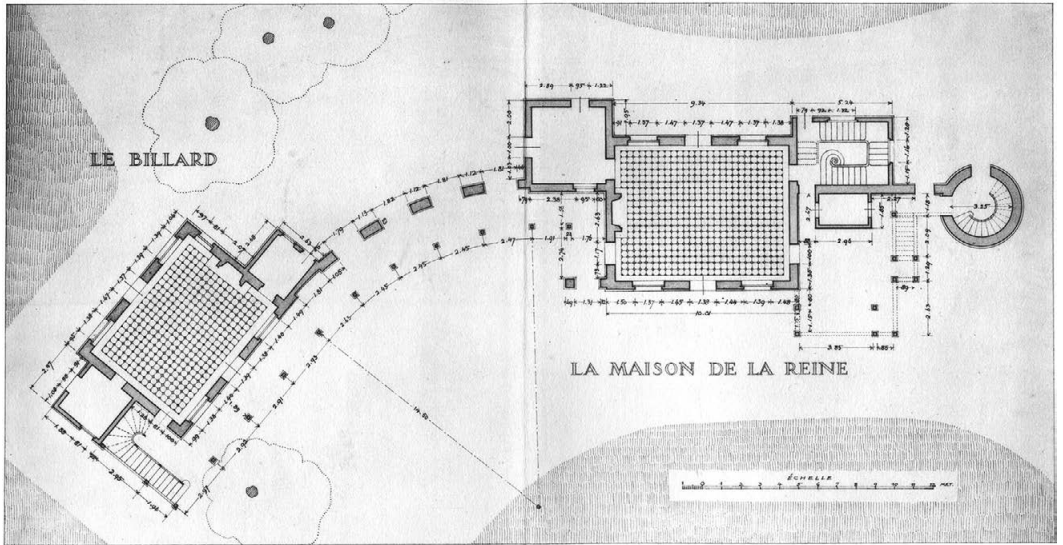


Abb. 38: Hameau de la Reine, Maison du Billard und Maison de la Reine, Grundriss, aus: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 30, 31

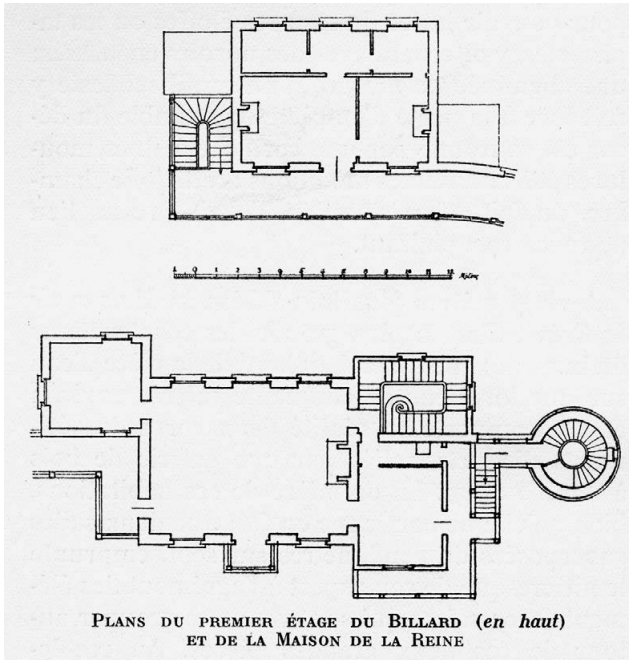


Abb. 39: Hameau de la Reine, Maison du Billard und Maison de la Reine, Grundriss, aus: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 56

che Ende der *Maison de la Reine* kann als derjenige Teil des gesamten *Hameau de la Reine* gelten, der durch eine enorme Verschachtelung unterschiedlicher Volumina und die Überlagerung verschiedener Materialien und Bauweisen – Steinbau, Fachwerk, Schilfdach, Ziegeldach, variierende Vorsprünge und Gauben, Holzpfeiler, Treppen – geradezu bizarr wirkt. Die Komplexität dieses Aufbaus wird bereits in einer zeitgenössischen Quelle als »construction bizarre« beschrieben, die »ne sortait de la simplicité rurale«. <sup>39</sup> Während der erste Teil des Zitats zutrifft, ist der zweite Teil nur bedingt angemessen. <sup>40</sup> Mittels der übertriebenen Imitation vernakulärer Bauformen wurde bei der *Maison de la Reine* versucht, ihr einen Charakter der Ruralität zu verleihen, um diesen aber zugleich als ostentatives Element herauszustellen, und sie so von tatsächlichen vernakulären Gebäuden zu unterscheiden. Dass die innen liegende Treppe durch eine äußere ergänzt wird, erfüllt in erster Linie denselben Zweck, wird damit doch ein weiteres Element der Verschachtelung hinzugefügt und zudem in seiner Funktion offengelegt, während die innere Treppe unsichtbar bleibt. Zusätzlich stellt die doppelte Treppenanlage aber ein wichtiges Funktionselement der *Maison de la Reine* dar – der Zusammenschluss von *Maison de la Reine* und *Maison du Billard* ist durch eine funktionale Trennung von innen und außen bestimmt: Beide Bereiche sind unabhängig voneinander zugänglich. Die Treppen, Galerien und der Laubengang fungieren als Orte, von denen aus das Treiben im *Hameau de la Reine* beobachtet werden konnte, während die Interieurs einen abgeschlossenen Raum für sich markierten zu dem Zweck, die Beschäftigung von Marie-Antoinette und ihren Gästen den Blicken von außen zu entziehen. <sup>41</sup>

Über die Ausstattung des *Maison de la Reine* sind kaum Details bekannt, lediglich ein Schachbrettparkett im *cabinet de trictrac* lässt sich nachweisen. <sup>42</sup> Zwei Punkte aber sind hinsichtlich der Frage nach der Funktion und Nutzung der Räumlichkeiten trotz der dünnen Faktenlage erwähnenswert. Der erste Punkt betrifft die Abmessungen des *salle à manger*, die zwar beachtlich sind, sich aber kaum von denen des nur wenige Quadratmeter größeren *grand salle à manger* des *Petit Trianon* unterscheiden. Wenn man davon ausgeht, dass in Letzterem größere – im Vergleich zum *Château de Versailles* allerdings verschwindend kleine – Diners abgehalten wurden, sagt die Größe auch etwas über die Funktion des *salle à manger* im *Maison de la Reine* aus. Georges Jacob fertigte mindestens 20 Stühle (Abb. 78) für diesen Raum an. Wir dürfen also annehmen, dass der *Hameau de la Reine* durchaus dafür ausgelegt war, Gesellschaften zu empfangen, und nicht nur, wie dies oft kolportiert wird, als intimer Rückzugsort für Marie-Antoinette errichtet wurde. Diese repräsentative Funktion der Räume vermag dann auch die großen Fenster zu erklären,



Abb. 40: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Maison du Billard* (Stand 2022)

die für eine ausreichende Beleuchtung im Innern sorgen konnten, während die anderen Gebäude mit eher spärlichen Fenstern bestückt sind.

Der zweite Punkt betrifft das Fehlen eines Schlafzimmers im *Maison de la Reine*, woraus folgt, dass der *Hameau de la Reine* nicht dafür bestimmt war, dass Marie-Antoinette dort tatsächlich lebte, und dass sie auch nie plante, eine längere Zeit an diesem Ort zu verbringen. Marie-Antoinette schrieb zwar im August 1785 in einem Brief an Valentin Esterhazy, dass man bald im *Hameau de la Reine* wohnen könne (»À la fin de la semaine, nous pourrons habiter le Hameau«<sup>43</sup>), doch kann dies auch nur darauf verweisen, dass die Anlage weitestgehend fertiggestellt war und die Bediensteten einziehen konnten. Gustave Desjardins geht ebenfalls davon aus, dass Marie-Antoinette nicht im *Hameau de la Reine* wohnte, und begründet dies damit, dass sie bereits für ihre Aufenthalte im *Petit Trianon* in Erklärungsnot vor anderen Höflingen geraten war, denen der darin manifest werdende Rückzug vom Hof suspekt war.<sup>44</sup>

### *Maison du Billard*

Die *Maison du Billard* (Abb. 36, 40) unterscheidet sich, obwohl direkt mit der *Maison de la Reine* verbunden, leicht in der Bauweise und stellt damit ein weiteres Element in diesem zusammenhängenden Ensemble dar, das sich durch ein eigenständiges Erscheinungsbild auszeichnet. Das Schilfdach und die bereits erwähnte Galerie entsprechen denen der *Maison de la Reine*. Auch die verschlungene Treppe, die, neben dem von der *Maison de la Reine* herführenden Laubengang, den einzigen Zugang zur *premier étage* bietet, gliedert sich in das Gesamtbild ein. Lediglich die rustizierten Fensterlaibungen und Eckverbände sowie etwas kleiner dimensionierte Fenster markieren einen Unterschied.

Der größte der drei Räume der *Maison du Billard* im *rez-de-chaussée* (Abb. 38, 39), die von außen kaum zu erkennen sind – einer befindet sich unter dem Laubengang, der andere ist als Fachwerkanbau hinten angedockt –, fungierte als Billardzimmer, während die beiden kleinen Räume in ihrer Funktion unbestimmt sind. Auch die Funktion und der ursprüngliche Aufbau der *premier étage* sind nicht eindeutig zu eruieren. Gustave Desjardins und Muriel de Raïssac beschreiben ein kleines Appartement, das sich Richard Mique dort eingerichtet habe.<sup>45</sup> Dafür lässt sich jedoch kein Nachweis finden, zudem spricht die Tatsache, dass Mique nur wenige Minuten entfernt im *Théâtre de la Reine* eine Wohnung besaß, gegen ein solches Appartement.<sup>46</sup>

Es ist anzunehmen, dass dem *Boudoir*, der *Maison de la Reine* und der *Maison du Billard* Funktionen zugeordnet waren, wie sie auch bei Räumen in kleineren *Maisons de Plaisance* wie dem *Bagatelle* (Abb. 41) oder dem *Petit Trianon* (Abb. 42) anzutreffen waren. Im *Hameau de la Reine* wurden diese Funktionen jedoch räumlich auf unterschiedliche Gebäude ausgelagert. Die *Maisons de Plaisance* (beziehungsweise *Pavillons de Plaisance*) dienten, wie auch der *Hameau de la Reine*, primär weniger als dauerhafte Wohnstätte (wenn sie überhaupt mit Schlafzimmern ausgestattet waren) denn als Orte des *divertissement*. Gerade in der Doppelung der Räume durch die unmittelbare Nähe zwischen *Hameau de la Reine* und *Petit Trianon* wird deren Programmatik ersichtlich: Der *Hameau de la Reine* bediente in der Nutzung der Innenräume – ausgenommen der Räume, die der Landwirtschaft oder den Bediensteten als Wohnräume vorbehalten waren – etablierte höfische Konventionen und Traditionen, die lediglich äußerlich in einem anderen Gewand erschienen.



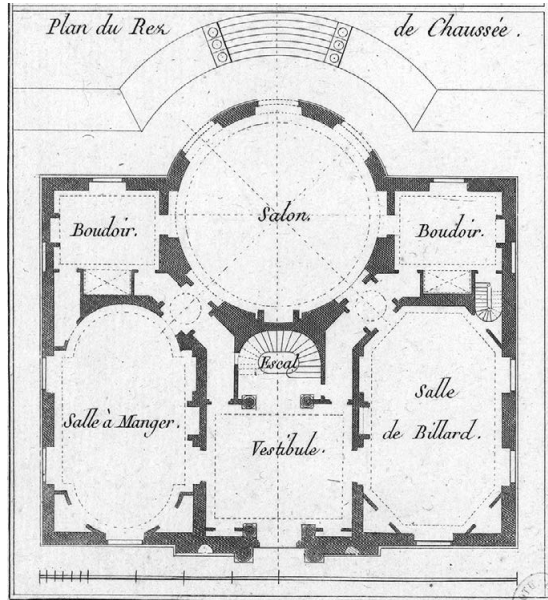


Abb. 41: M. Bellanger, *Plan du Rez de Chaussée [Pavillon de Bagatelle]*, Detail, 1778, aus: Jean-Charles Krafft: *Recueil d'architecture civile*, Paris 1829, Tafel 116

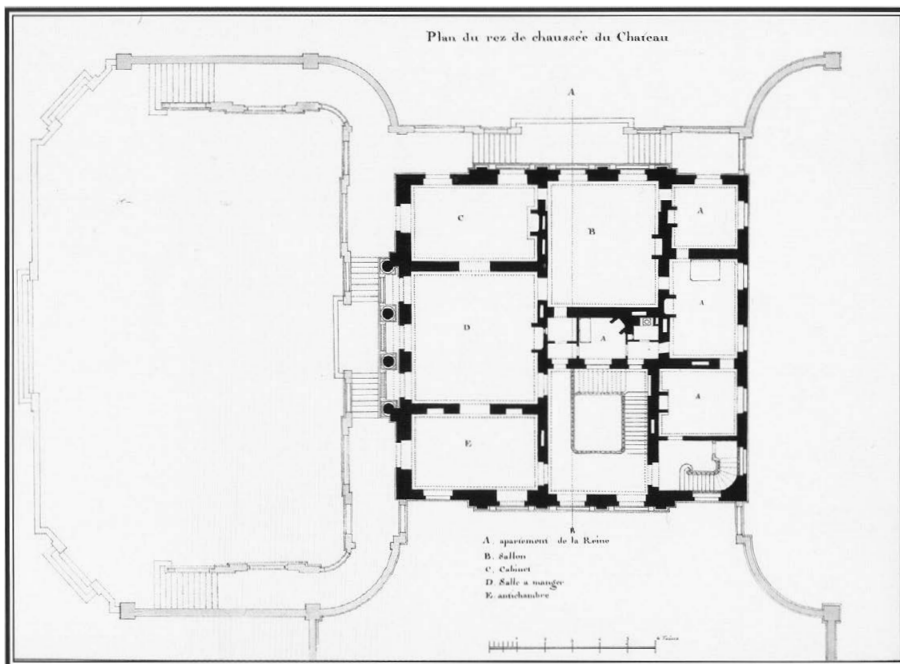


Abb. 42: Claude-Louis Châtelet, *Plan du rez de chaussée du Château [Petit Trianon]*, Detail, 1786, Tusche, 31,3 × 43 cm, Biblioteca Estense, Modena



Abb. 43: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Réchauffoir* (Stand 2022)

### *Réchauffoir*

Abseits von *Maison de la Reine* und *Maison du Billard* befindet sich gut hinter dichten Hecken versteckt der *Réchauffoir* (Abb. 43), der in einem anderen Plan auch als »cuisine, offices, accessoir« (Abb. 32) bezeichnet wird.<sup>47</sup> Der Grundriss (Abb. 44) aus dem Jahr 1785 zeigt eine deutliche Aufteilung in zwei separate Häuser, die allerdings über einen halb offenen Raum miteinander verbunden sind. Beide verfügen über separate Satteldächer, die orthogonal zueinander verschoben sind. Das kleinere, etwas niedrigere und knapp 25 Quadratmeter umfassende Haus im Nordosten fungierte als Wohnraum für Bedienstete (genauer: *valets de pied*). Details über die Ausstattung sind leider nicht bekannt. Im größeren, etwa 40 Quadratmeter messenden Raum befand sich eine voll ausgestattete Küche, in der für kleinere Gesellschaften Essen zubereitet werden konnte. Das Ensemble verfügt zwischen den beiden Häusern über zwei durch eine Wand getrennte Aborte (*cabinet d'aisance*). Bereits 1787

wurde im Nordwesten eine Wand eingezogen, wodurch die nun stark vergrößerte Fläche auf der Seite der Küche als Waschraum genutzt werden konnte. Diese Erweiterung lässt sich darauf zurückführen, dass die Ausstattung der Küche ergänzt wurde und nun nicht mehr lediglich dem Aufwärmen von Speisen diente. Daraus lässt sich schließen, dass Marie-Antoinette, als die erste Bauphase des *Hameau de la Reine* abgeschlossen war, beabsichtigte, sich dort länger aufzuhalten und auch zahlreichere Gäste zu bewirten. Weitere von der Küche abgehende, kleinere Räume, die auch – weil niedriger und nicht in Stein-, sondern in Fachbauweise errichtet – von außen sichtbar sind, beinhalteten eine Speisekammer, ein Lager für Geschirr und Besteck sowie eine Anrichte. Zu fragen ist hier, wieso die Küche und das Haus der *valets de pied* als ein einziges Ensemble gebaut wurden, obwohl beide Teile keinen direkten funktionalen Zusammenhang hatten und der Grundriss auch keinen Übergang zwischen beiden Häusern erlaubte? Man kann dafür einen prakti-

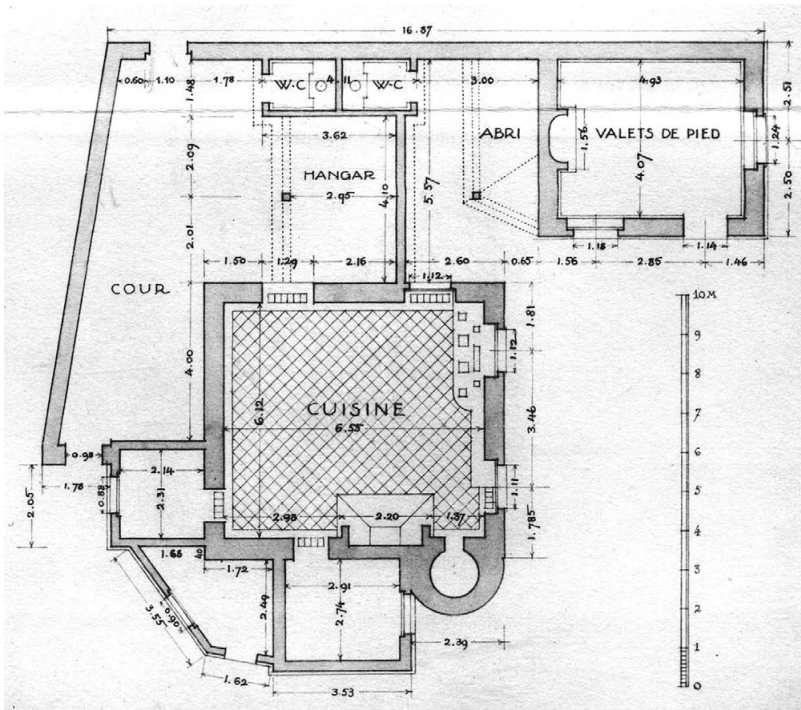


Abb. 44: *Hameau de la Reine, Réchauffoir*, Grundriss, aus: Georges Gromort: *Le Hameau de Trianon*, Paris 1928, Abb. 34

schen und einen ästhetischen Grund anführen: Sowohl die Diener als auch die Küche mussten sich in möglichst geringer Distanz zur *Maison de la Reine* befinden, durften aber zugleich der Königin nicht zu nahe kommen, weshalb der Standort für beide Bereiche ideal gewählt war. In ästhetischer Hinsicht ergibt sich aus der Zusammenlegung der – auch für die anderen Gebäude zentrale – Eindruck des Gewachsenen. Das kleinere Haus erweckt den Anschein eines (nachträglichen) Anbaus, was durch die zahlreichen ausgestülpten und über grundsätzlich andere Raumhöhen verfügenden Kammern – etwa wenn man von der *Maison de la Reine* auf die Küche blickt – unterstrichen wird. Dies soll den Eindruck evozieren, dass dieses Haus nicht einer architektonischen Planung unterlag, sondern über einen längeren Zeitraum je nach Bedarf mittels improvisierter Lösungen erweitert wurde.<sup>48</sup>

### **Colombier**

Auf dem in Châtelets Album enthaltenen Plan (Abb. 32) ist dieser Teil des *Hameau de la Reine* als »Voliere, Poulailier et maison servant a faire des elevés avec Colombier audessus« ausgewiesen. Das Gebäude (Abb. 45) war demnach für die Haltung von Geflügeltieren bestimmt. Etwas mehr als die Hälfte der Grundfläche war als Wohnung vorgesehen, der restliche Teil sowie der über eine Außentreppe zugängliche Dachboden erfüllten die Funktion eines Hühnerstalls.<sup>49</sup> In diesem lebten ab 1785 drei Hähne, 68 Hennen, drei Legehennen, zwei Glucken mit 13 Küken sowie acht seltene Tauben.<sup>50</sup> Während das gesamte Haus aus Stein gebaut ist und die Fenster- und Türlaibungen auch über ein flaches, rustiziertes Band verfügen, erhebt sich zur Nordfassade hin eine über das Satteldach vertikal hinausreichende, schmale Gaube in Fachwerkbauweise, an deren unterem Drittel ein Taubenschlag angebracht ist. Die Gaube sowie der westlich angegliederte – ebenfalls mit Schilf gedeckte – Unterstand zeitigen erneut die bereits erwähnte Wirkung einer Disproportionalität und einer Durchmischung von vernakulären und neoklassizistischen Elementen. Die überdimensionierte Gaube, deren Größe keiner funktionalen Notwendigkeit geschuldet ist, folgt dem Prinzip der ästhetischen Übertreibung, um die Behauptung der Vernakularität – im Sinne eines Gegensatzes zu wohlproportionierten und berechneten Formen – zu unterstreichen. Im Kontrast dazu steht die sich an einer der Seitenwände befindende Nische, die neoklassizistische Elemente aufweist und, wenn nicht der Aufstellung von Skulpturen, so zumindest von Porzellanblumentöpfen diente.



Abb. 45: Richard Mique, *Hameau de la Reine*, Colombier (Stand 2022)

### *Maison du Garde*

Das am dichtesten zur Grenze des Gartens gelegene Gebäude, die *Maison du Garde* (Abb. 46–49), stellt durch einen unterirdischen Gang eine Verbindung nach außen her.<sup>51</sup> Über diesen konnte die Wache die Grenze schnell überwinden und vor allem unbemerkt in den *Hameau de la Reine* gelangen. Das Haus diente allerdings nicht nur als Wohnung für das Wachpersonal, sondern dieses konnte von dort aus auch weite Teile der Anlage überwachen: Die im Vergleich mit den meisten anderen Häusern groß dimensionierten Fenster und der – im Gegensatz zu dem der *Laiterie de préparation* und der *Grange* – zugängliche Dachboden mit den dort eingebauten Rundfenstern belegen diese Funktion. Der Innenraum (Abb. 49) besteht aus zwei größeren Zimmern, einer kleinen Küche und einem vergleichsweise großzügigen Flur. Der Aufbau des aus teils unverputztem Stein gebauten Hauses ist wiederum durch ein gesteigertes Maß an Unregelmäßigkeit gekennzeichnet: Mehrere Gauben, Vorsprünge,



Abb. 46, 47: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Maison du Garde* (Stand 2022)



Abb. 48: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Maison du Garde* (Stand 2011)

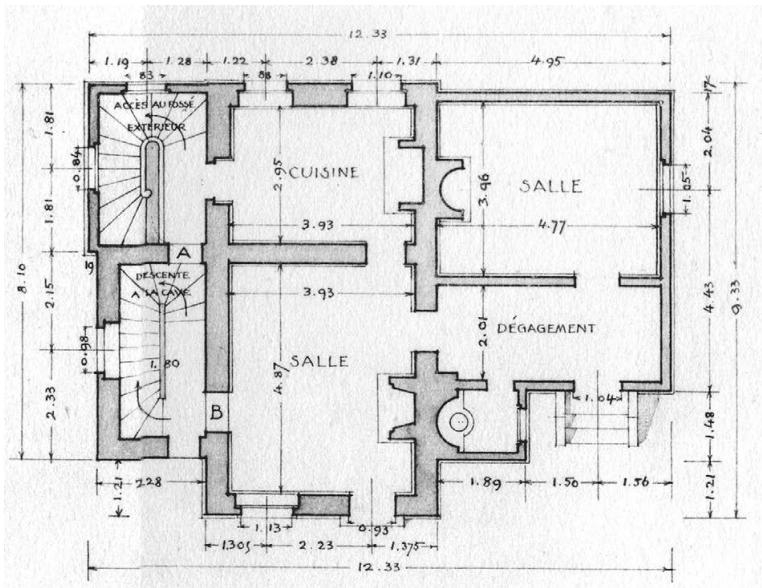


Abb. 49: *Hameau de la Reine, Maison du Garde*, Grundriss, aus: Georges Gromort: *Le Hameau de Trianon*, Paris 1928, Abb. 40

Überdachungen, unterschiedliche Ebenen und eine grundsätzlich asymmetrische Gliederung rufen, wie bei anderen Häusern des *Hameau de la Reine*, den Charakter des Improvisierten auf.

Die Analyse der Grundrisse von *Réchauffoir*, *Colombier* und *Maison du Garde* hat bereits gezeigt, dass diese Gebäude zumindest teilweise als Wohnungen für Bedienstete genutzt wurden. Dafür sprechen nicht nur die Aufteilung der Zimmer und die, zu dieser Zeit nicht standardmäßige, Integration von Sanitäranlagen, sondern auch die in Archivdokumenten auftauchende konkrete Benennung als »logements«<sup>52</sup> von Bediensteten. Dass der *Hameau de la Reine* tatsächlich bewohnt war, unterscheidet ihn von fast allen anderen *hameaux*.<sup>53</sup>

### Grange

Das als *Grange* bezeichnete Gebäude wurde im März 1810 komplett zerstört, lediglich die Grundmauern sind heute noch sichtbar. In den zeitgenössischen Darstellungen ist die *Grange* nicht abgebildet, lediglich in Châtelets Aquarellen des *Hameau de la Reine* scheint ihr hohes Dach zwischen *Tour de Marlborough* und *Laiterie de propreté* durch. Des Weiteren existiert eine Skizze von John Claude Nattes, der 1802 den *Hameau de la Reine* in seinem teils verfallenen Zustand festhielt (Abb. 50). Nattes' Zeichnung zeigt in ihrer Flüchtigkeit wenig von der Scheune selbst, lediglich sind die Mischung aus Fach- und Steinbauweise sowie einzelne Details des Bauschmucks zu erkennen: ein Ochsenauge und Blendarkaden seitlich der Treppe. Ihr Grundriss ist wiederum anhand der Baupläne des *Hameau de la Reine* nachvollziehbar. Annick Heitzmann entwickelte auf dieser Grundlage eine Rekonstruktion der *Grange*, auf die hier zurückgegriffen wird.<sup>54</sup> Die *Grange* bestand ihrer Ansicht nach aus drei ineinander verschachtelten Elementen, wodurch sie auch den anderen Gebäuden des *Hameau de la Reine* ähnelte und wie diese den Eindruck eines gewachsenen Baus erweckte: Den größten Teil machte die eigentliche Scheune aus, ein sehr hoher, komplett aus Stein erbauter Raum. Große Tore befanden sich auf der Nord- und der Südseite der Scheune. Daran schloss südlich ein niedrigeres Gebäude an, das sowohl über Stein- als auch Fachwerkwände verfügte. Auf der östlichen Seite war ein zweigeschossiges, komplett in Fachwerk erbautes Gebäude angegliedert, das als Wohnung diente.<sup>55</sup> Dieser Anbau umfasste im Parterre lediglich einen sehr schmalen Raum, wohingegen die auf Stelzen gelagerte *premier étage* einen wesentlich größeren Grundriss aufwies. Das obere Geschoss war wohl ausschließlich über eine Außentreppe erreich-





Abb. 50: John Claude Nattes, *La Grange au hameau du Petit Trianon*, 1802, Feder und Stift auf Papier, 26,7 × 42,1 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

bar und führte in ein Zimmer mit Küche sowie in ein weiteres kleines *cabinet*. Die drei Gebäudeteile der *Grange* waren nur separat zugänglich. Teilweise wird die *Grange* in den Archivdokumenten als »ferme« bezeichnet, was dem Umstand geschuldet ist, dass der Bau der eigentlichen *Ferme* des *Hameau de la Reine* erst 1784 begonnen wurde.<sup>56</sup> Diese beinhaltete dann auch eine Scheune, weshalb die *Grange* ihre ursprüngliche Bestimmung verlor und nun zu einem Ballsaal umgebaut wurde, der aber nicht mehr vor der Revolution fertiggestellt werden konnte.<sup>57</sup> In den Archivdokumenten finden sich einige Details zu diesen Umbaumaßnahmen, die etwa den Austausch des Bodenbelags und die Neubemalung der Innenwände betreffen. Insofern man Heitzmann in ihrer Analyse folgen kann, wurde das Interieur nicht mit kostbaren Materialien oder Stuckaturen ausgestattet, sondern behielt den Charakter einer rustikalen Scheune bei, wenngleich dies mittels Holz und Stein imitierender Malereien umgesetzt wurde. Bis auf die großen Scheunentore war die *Grange* nicht in ihrer Funktion erkennbar beziehungsweise war die durch eine Kombination aus Bauschmuck, Anbauten und zahlreichen Gauben entstehende Ästhetik weit entfernt davon, derjenigen tatsächlicher Scheunen zu entsprechen.

### *Laiterie de préparation*

Östlich der *Grange* befand sich die im gleichen Zuge 1810 zerstörte *Laiterie de préparation*, von der heute ebenfalls nur noch die Grundmauern erhalten sind. Sie ist in der Ansicht in einem von Châtelets Alben (Abb. 31), wenn auch verdeckt, erkennbar; von einem anderen Blickwinkel aus ist sie Teil des Panoramas in einer der Miniaturen von Blarenberghe (Abb. 4) und findet sich in zwei dafür angefertigten Skizzen (Abb. 5, 6). Annick Heitzmann, deren Einsichten erneut grundlegend sind, hat sich auch an die mühselige Rekonstruktion dieses Gebäudes gemacht.<sup>58</sup> In der ursprünglichen Planung des *Hameau de la Reine* war noch keine Molkerei vorgesehen. Erst 1785 wurde diese integriert, wobei die Molkerei zur Herstellung von Milchprodukten (*Laiterie de préparation*) in das als Backhaus (*fournil*) errichtete Haus eingepasst wurde und die lediglich der Verkostung dienende *Laiterie de propreté* neu an derjenigen Stelle errichtet wurde, an der ursprünglich die *Maison des pêcheurs* gestanden hatte. Eine solche Trennung von Produktion und Präsentation (genauer: Präsentation und Degustation) war nicht ungewöhnlich, jedoch wurde sie meist innerhalb eines Gebäudes vollzogen. Der äußere Aufbau des Hauses war wohl erneut verschachtelt: Der Hauptbau aus Stein verfügte über zwei leicht abgestufte, schilfbedeckte Satteldächer mit zwei Lukarnen (auf der Nord-Ost-Seite mit zusätzlicher Gaube). Die Lukarnen waren auffällig niedrig, weshalb sie kaum eine praktische Funktion – im Sinne einer Raumvergrößerung – erfüllen konnten, zumal der Dachstuhl nicht ausgebaut war und keiner Nutzung offenstand. An die östliche Fassade schloss ein Fachwerkanbau mit Walmdach an, über dem zusätzlich ein den Giebel überragender – überdimensionierter – Taubenschlag angebracht war. Im Westen befand sich eine Überdachung, im Süden eine Pergola. Die Gestaltung der Fassade folgte dem Muster der anderen Gebäude: rauer Putz und ein ringsum um die Fenster geführtes, rustiziertes Band (in Heitzmanns Rekonstruktion wird diese Rahmung abermals, wie bereits bei der Mühle anzutreffen, als zwischen Back- und geschliffenen Steinen alternierend angegeben). Auch die Funktion dieses Gebäude war – sei es als *fournil*, sei es als *laiterie* – nicht von außen zu erkennen.



Abb. 51: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Laiterie de propreté* (Stand 2022)

### *Laiterie de propreté*

Wenige Meter entfernt von der *Laiterie de préparation* liegt die *Laiterie de propreté* (Abb. 51–53), die ebenfalls erst nachträglich Teil der Planung wurde. Schmuckmolkereien, die lediglich der Präsentation und Verkostung von Milchprodukten dienten, gehörten in Gartenanlagen des 18. Jahrhunderts zum Standardrepertoire, insbesondere zu dem Zweck, weibliche Tugendhaftigkeit zur Schau zu stellen.<sup>59</sup>

Ursprünglich stand am Platz der *Laiterie de propreté* die *Maison des pêcheurs* (oder *Pêcherie*), die manchmal auch, da in unmittelbarer Nähe zum *Tour de Marlborough* gelegen, als *Maison de la Tour* bezeichnet wurde. Dieses 1784 erbaute, aber noch nicht komplett fertiggestellte Haus (die Malerarbeiten wurden nicht mehr abgeschlossen) wurde bereits im März oder April 1785



Abb. 52: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Laiterie de propreté* (Stand 2022)

wieder abgerissen.<sup>60</sup> Direkt danach wurde die *Laiterie de propreté* errichtet, was größtenteils 1786 abgeschlossen war.<sup>61</sup> Die *Maison des pêcheurs* war das kleinste Gebäude im *Hameau de la Reine*, das nur aus zwei einfachen Zimmern bestand, wobei das größere über einen Kaminofen verfügte. Die Aufgabe des Hauses – den Anglern einen Unterstand zu bieten und als Lagerraum für die Fischereitensilien zu dienen – wurde nun in den unteren Teil des *Tour de Marlborough* verlegt, der entsprechend umgebaut wurde. Den Archivdokumenten zufolge war das Gebäude durch eine ähnliche Gestaltung wie die anderen Bauten gekennzeichnet.<sup>62</sup> Äußerlich unterschied sich die *Pêcherie* von der *Laiterie de propreté* lediglich in Dachform und -bedeckung: Erstere besaß ein einfaches, strohbedecktes Satteldach mit einer Gaube zur Seeseite, Letztere ein mit Dachziegeln bedecktes Walmdach mit Gauben in nördlicher, westlicher und östlicher Richtung. Beide Häuser wurden nicht in Bruchsteinmauerwerk gebaut, sondern in unverputztem Natur- beziehungsweise Feldsteinmauerwerk. Lediglich der Eckverbund bestand respektive



Abb. 53: Richard Mique,  
*Hameau de la Reine, Laiterie  
de propreté* (Stand 2011)

besteht aus beschlagenen Quadern, und die Fenster und Türen sind durch ein auch an anderen Gebäuden angebrachtes, flaches rustizierendes Band hervorgehoben, das aus regelmäßigen Quadersteinen gebildet wird und durch die hellere Färbung einen Kontrast zum dunkelgrauen Natursteinmauerwerk erzeugt.

Das Interieur der *Laiterie de propreté* besteht nur aus einem einzigen Raum und weist einige (Ausstattungs-)Merkmale der *Laiterie de préparation* auf, so etwa einen zentralen Tisch (in der *Laiterie de préparation* aus Stein, in der *Laiterie de propreté* aus Marmor; hier diente er der Herstellung, dort der Degustation der Milchprodukte). Zudem ragt entlang der Wände der *Laiterie de propreté* ein von Konsolen gestützter Vorsprung aus Marmor hervor, der

ebenfalls der Präsentation der Milchprodukte diene. In der *Laiterie de préparation* war dieses Element gleichfalls vorhanden, jedoch aus Stein angefertigt, und diene dort der Lagerung und dem Abtropfen des Käses. Während es in der *Laiterie de préparation* fließendes Wasser gab, was zur Reinigung der Ausstattung und für den Herstellungsprozess der Milchprodukte notwendig war, sind in der *Laiterie de propreté* Wasserspender in die Wände eingelassen, die dort aber lediglich eine rein ästhetische Funktion innehaben.<sup>63</sup> Die heute sichtbare Prunkausstattung (Abb. 53), die auf einen Umbau in den Jahren 1810/11 zurückgeht, täuscht über die anfangs recht zurückhaltende Innengestaltung hinweg: Zu Beginn war der Innenraum lediglich weiß gestrichen, was aber bereits im Jahr 1787 geändert wurde, indem man Wandvorsprünge einbaute, die Wände in Marmorimitat und die Konsolen mit imitiertem Bauschmuck bemalte sowie in der Mitte der Decke das *trompe-l'œil* eines blauen Himmels integrierte.<sup>64</sup>

Das neue Interieur erinnerte damit vage an die Molkerei in Rambouillet (Abb. 54), die 1785 in Auftrag gegeben und in den beiden Folgejahren erbaut worden war. Dass das Interieur der *Laiterie de propreté* 1787, im Jahr der Fertigstellung der Molkerei in Rambouillet, erneuert wurde, legt nahe, dass

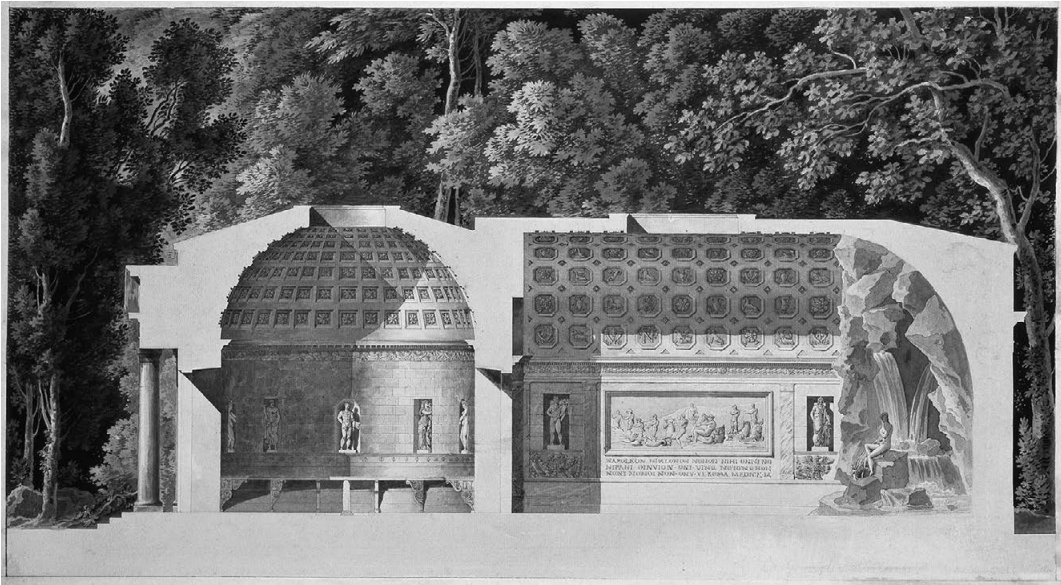


Abb. 54: Charles Percier, *Coupe transversale de la laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet*, 1785, Gouache und Federzeichnung, Kunstbibliothek, Berlin



Abb. 55: Milchschaale für die *Laiterie de propreté*, 1786, Porzellan,  $9 \times 34,3 \times 31,5$  cm, Porzellanmanufaktur de la Rue Thiroux, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles



Abb. 56: Jean-Jacques Lagrenée, *Jatte Téton* für die *Laiterie de la Reine in Rambouillet*, 1786–1788, Porzellan,  $12,5 \times 12,2 \times 13,3$  cm, Musée national de Céramique, Sèvres

dies eine direkte Reaktion auf deren Bau war, auch wenn Marie-Antoinette offenbar nur ein einziges Mal Rambouillet besuchte.<sup>65</sup> Die *Laiterie de la Reine* in Rambouillet, von Jacques-Jean Thévenin in Zusammenarbeit mit Hubert Robert entworfen, ist wesentlich größer und prunkvoller gestaltet: Es finden sich Marmorwände, aufwendiger Bauschmuck, Skulpturen und Oberlicht.<sup>66</sup> Rambouillet war d'Angivillers architektonisches Vorzeigeprojekt, in dem sich seine neoklassizistische Doktrin am deutlichsten offenbart. Marie-Antoinette war hingegen in die Umgestaltung von Rambouillet nicht einbezogen; gelegentlich wird sogar behauptet, dass das Anwesen, welches Louis XVI. 1786 erstand, als Überraschung für Marie-Antoinette geplant war.<sup>67</sup> Für Meredith Martin wird Rambouillet damit zu einer »male fantasy of regenerated monarchy and domesticated femininity in which the queen had no place«.<sup>68</sup> Wenn aber die *Laiterie de propreté* eine Reaktion auf Rambouillet darstellte, dann weniger im Sinne einer Fortsetzung dieser Programmatik denn vielmehr als bloße Übernahme oberflächlicher Merkmale und als Anpassung an höhere Standards.

Während für die *Laiterie de la Reine* in Rambouillet sehr genaue Details der Ausstattung überliefert sind und d'Angiviller möglicherweise damit die Absicht verfolgte, ein verbindliches Vorbild zu schaffen, um dadurch für die Porzellanmanufaktur in Sèvres neue Aufträge zu bekommen,<sup>69</sup> ist für den *Hameau de la Reine* lediglich eine Tasse<sup>70</sup> (Abb. 55) bekannt.<sup>71</sup> Im Vergleich zu den »etruskischen« Behältnissen – ganz zu schweigen von Eigentümlichkeiten wie der *Jatte Téton*<sup>72</sup> (Abb. 56) – in Rambouillet mutet die Milchschaale für den *Hameau de la Reine*, von der 48 Stück in Marie-Antoinettes Porzellanmanufaktur in Paris hergestellt wurden, geradezu einfach an. Der Charakter der *simplicité* ergibt sich jedoch nur im Vergleich mit dem prunkvolleren Porzellan in Rambouillet, für sich gesehen stimmt die Tasse mit dem aufwendigen Charakter des Interieurs der *Laiterie de propreté* überein.

### **Tour de Marlborough**

Der *Tour de Marlborough* (Abb. 57–59) ist das auffälligste Gebäude der Anlage und dasjenige, das funktional am wenigsten zur Struktur eines Dorfes gehört. Diesem Charakter entsprechend beschreibt auch d'Hézacques den Turm: »Au milieu de ce petit hameau, une haute tour, nommée la tour de Marlborough, dominait les environs. Ses escaliers extérieurs, garnis de giroflées, de géraniums, figuraient un parterre aérien.«<sup>73</sup> Bereits die Materialwahl – beziehungsweise die gemalte Materialimitation – unterscheidet den *Tour* von den anderen Gebäuden des *Hameau de la Reine*: Der Stein ist heller, das Mauerwerk gleich-





Abb. 57: Richard Mique, *Hameau de la Reine*, *Tour de Marlborough* (Stand 2022)

mäßiger, und Witterungs- und Abnutzungseffekte sind hier nicht festzustellen. Der formale Aufbau und der Bauschmuck – ein hexagonaler Grundriss der Basis, die horizontal jeweils variierende Gestaltung der vier Geschosse und die aufwendige Ausarbeitung der einzelnen Teile, insbesondere das rundbogige Arkadengeschoss und die Bandrustika des unteren Geschosses – markieren den Turm ebenfalls als eine dem rustikalen Charakter des *Hameau de la Reine* konträre Architektur.

Zu Beginn war der *Tour de Marlborough* noch nicht mit einem anderen Gebäude verbunden und verfügte über zwei Zugänge: Eine Tür führte zum Weiher, die andere in die entgegengesetzte Richtung.<sup>74</sup> An den anderen vier Seiten des Hexagons, das das Sockelgeschoss des Turms bildet, befinden sich Bullaugenfenster. An die ursprünglich sich zum Rundweg hin öffnende Tür



Abb. 58: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Tour de Marlborough* (Stand 2022)

des Turms wurde schließlich ein Durchgang zur *Laiterie de propreté* angebaut. Anfangs war der Bereich zwischen Weiher und *Tour de Marlborough* wohl mit »faux rochers« aufgeschüttet.<sup>75</sup> Diese wurden jedoch im Januar 1785 beseitigt und dafür ein Pfad eingerichtet, der unterhalb des *Tour de Marlborough* vorbeiführt. Der frühere Zustand ist auf einer Skizze (Abb. 60) und einem kolorierten Plan sichtbar, die dadurch genauer datiert werden können: Sie müssen vor 1785 entstanden sein. In Louis Albert Ghislain Bacler d'Albes *Promenades* aus dem Jahr 1822 findet sich eine gestochene Ansicht des *Hameau* in Bellevue, das den dortigen *Tour de Marlborough* mit einer solchen Aufschüttung von Geröll zeigt (Abb. 61). Die Aufschüttung mag zwar einerseits an die Idee des Leuchtturms erinnern, eine solche Basis begegnet aber auch

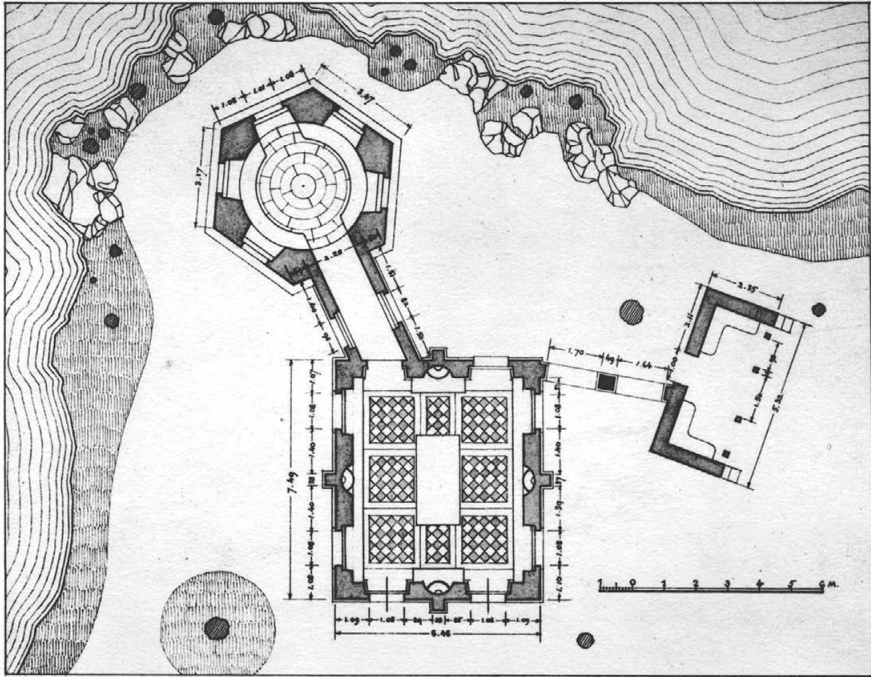


Abb. 59: Hameau de la Reine, Tour de Marlborough und Laiterie de propreté, Grundriss, aus: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 42

bei der Windmühle in Monceau, deren Aufbau ebenfalls als Referenz für den *Tour de Marlborough* gedient haben könnte.

In seiner Formgebung besitzt der *Tour de Marlborough* keine direkten Vorbilder, obwohl zahlreiche *jardin anglais* der Zeit über einen Turm verfügten. Der *Tour de Gabrielle* in Ermenonville, den Marie-Antoinette durch einen Besuch am 14. Juni 1780 kannte,<sup>76</sup> ist massiver (Abb. 62) und wirkt wehrhafter, weshalb er nur in seiner Funktion als Aussichtsturm eine Referenz für den *Hameau de la Reine* dargestellt haben mag. Die Minarette in Monceau und Schwetzingen sind exotistische Gebäude, die eine konkrete Bauform aus dem islamischen Kulturraum nachbilden – im Fall von Schwetzingen ist es eine recht genaue Imitation dieser Bauaufgabe, während das Minarett in Monceau durch neogotische Spitzbögen besticht. Die Turmruine im Désert de Retz besteht aus einer abgebrochenen Säule und hat daher keinerlei Ähnlichkeit mit dem *Tour de Marlborough*.<sup>77</sup> Auch der Turm in Méréville weist in seiner Adaption einer Triumphsäule kaum Ähnlichkeiten mit dem *Tour de Marlborough* auf.

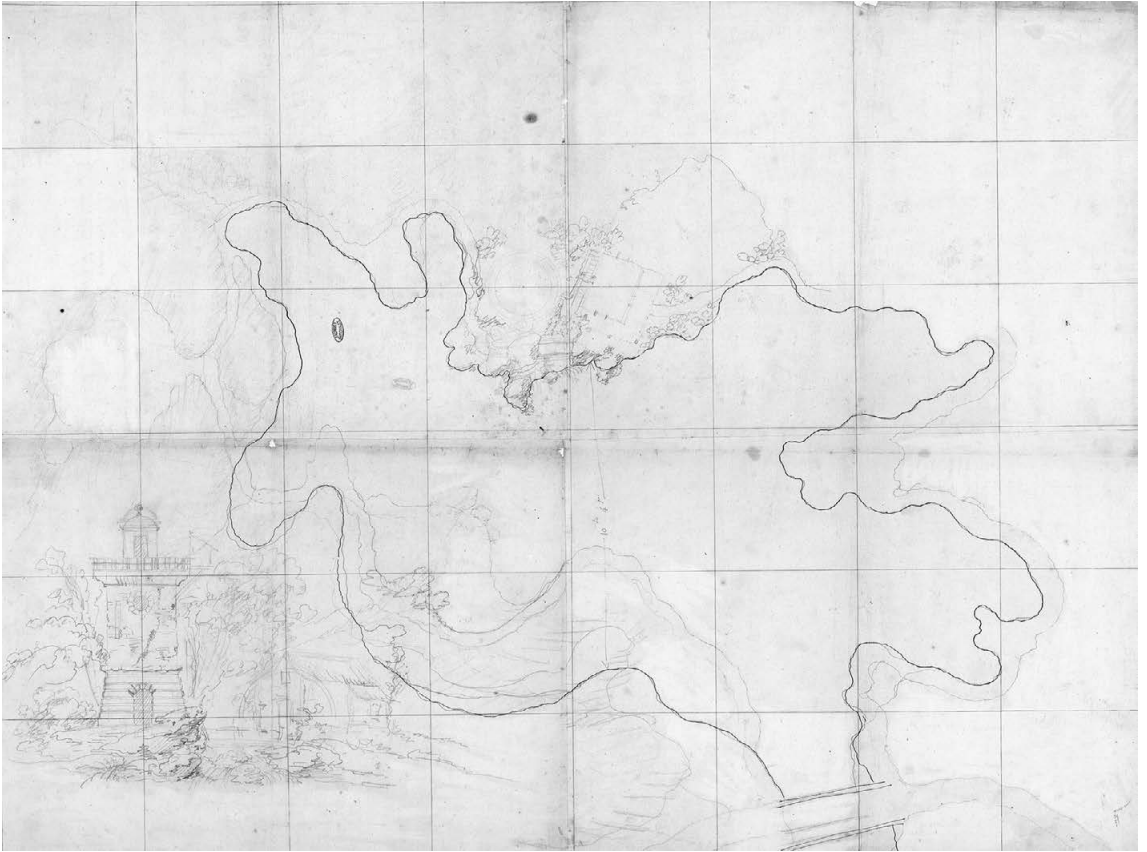


Abb. 60: Richard Mique, Skizze für die *Tour de Marlborough*, undat., Archives Nationales de France, Paris

Der ebenfalls als *Tour de Marlborough* benannte und von Richard Mique im *Hameau* der Mesdames in Bellevue erbaute Turm unterscheidet sich ebenso von jenem im *Hameau de la Reine*, auch wenn Muriel de Raïssac behauptet, dass beide »très exactement«<sup>78</sup> identisch seien. Abbildungen (Abb. 61, 63) belegen hingegen, dass es sich hierbei nur um eine oberflächliche Ähnlichkeit handelt und der Turm im *Hameau de la Reine* viel eher als eine Weiterentwicklung verstanden werden muss.<sup>79</sup> Derjenige in Bellevue ist niedriger und wirkt damit weniger schmal. Er verfügt lediglich über ein ähnlich aufgebautes Untergeschoss (wobei es sich hier um eine normale Rustika und nicht um eine Bandrustika wie die des *Petit Trianon* handelt) und eine, wenngleich weniger aufwendig gewundene Treppe – ansonsten überwiegen deutlich



Abb. 61: Louis Albert Ghislain de Bacler d'Albe, *Hameau de Bellevue, Tour de Marlborough* (Ruine), aus: ders.: *Promenades pittoresques et lithographiques dans Paris et ses environs*, Paris 1822



Abb. 62: Madame de Monchy nach Constant Bourgeois, *La Tour de Gabrielle à Ermenonville*, Detail, 1808, Stich, 13,5 × 21 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris



Abb. 63: Anonym, *La Tour de Marlborough, Hameau du château de Bellevue*, 1794, Gouache auf Papier, 49,7 × 69,7 cm, Musée d'art et d'histoire, Meudon

die Unterschiede. Denn der Turm in Bellevue ist im Aufbau etwas reduzierter und entspricht daher der Vorstellung von einem »mittelalterlichen« Burgturm des 18. Jahrhunderts: Er hat die Form eines Zylinders und ist – bis auf den abschließenden Zinnenkranz und das abgesetzte Untergeschoss – durch einen gleichmäßigen Aufbau gekennzeichnet.<sup>80</sup> Lediglich die aufwendig gestalteten Fenster mit ihrem klassizistischen Formenvokabular stellen eine Diskrepanz zum ansonsten nüchternen Turm dar. Dass der Turm an dieser Stelle überhaupt Fenster besitzt – und nicht etwa nur kleine Öffnungen im Mauerwerk, wie sonst bei solchen Türmen üblich –, weist ihn als ambivalentes architektonisches Objekt aus, das verschiedene Funktionen zugleich erfüllt: Der Turm in Bellevue ist Aussichtspunkt und ebenso Aufenthalts- oder Wohnraum. In seiner Formensprache lehnt er sich stark an den *Tour de Gabrielle* in Ermenonville an.

In den Archivdokumenten findet sich allerdings die bereits erwähnte Zeichnung (Abb. 60), die den *Tour de Marlborough* in einer anderen Form zeigt, deren Ähnlichkeit mit dem Turm in Bellevue nicht von der Hand zu weisen ist.<sup>81</sup> Die Skizze ist nicht datiert, stellt aber ganz offensichtlich eine frühe Studie dar, denn einzelne Elemente des *Tour de Marlborough* wurden danach noch geändert, und auch der Umriss des Weihers wurde schlussendlich leicht variiert.



Abb. 64: Claude Joseph Vernet, *Le calme dans un port méditerranéen*, 1770, Öl auf Leinwand, 145,7 × 113 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Diese Variante übernimmt hingegen einige Merkmale des *Tour de Marlborough* in Bellevue, etwa das unregelmäßige Mauerwerk, die Bullaugenfenster und das – allerdings bereits zur eleganteren Bandrustika abgeänderte – rustizierte untere Geschoss. Jedoch zeugen bereits die schmalere Form und der obere Abschluss mit dem laternenartigen Aufsatz von einer Weiterentwicklung. Von diesem Entwurf war es dann nur noch ein kleiner Schritt, um zur finalen Form zu gelangen – für diese wurde das mittlere Geschoss zweigeteilt in ein oberes Arkadengeschoss und ein unteres Quadermauerwerk mit den vier großen Türöffnungen.

Am ehesten erinnert der *Tour de Marlborough* noch an den Typus des Leuchtturms, wie man ihn etwa in Gemälden von Claude Joseph Vernet (Abb. 64) oder in Johann Bernhard Fischer von Erlachs Illustration zum Leuchtturm von Alexandria (Abb. 65) findet. Insbesondere der nach oben hin schmaler werdende Aufbau und der obere Aufsatz, der an eine Laterne denken lässt, suggerieren diese Ähnlichkeit. Ein nicht umgesetztes Projekt (Abb. 66) für das *Piece d'eau des Suisses* in Versailles aus der Zeit um 1750

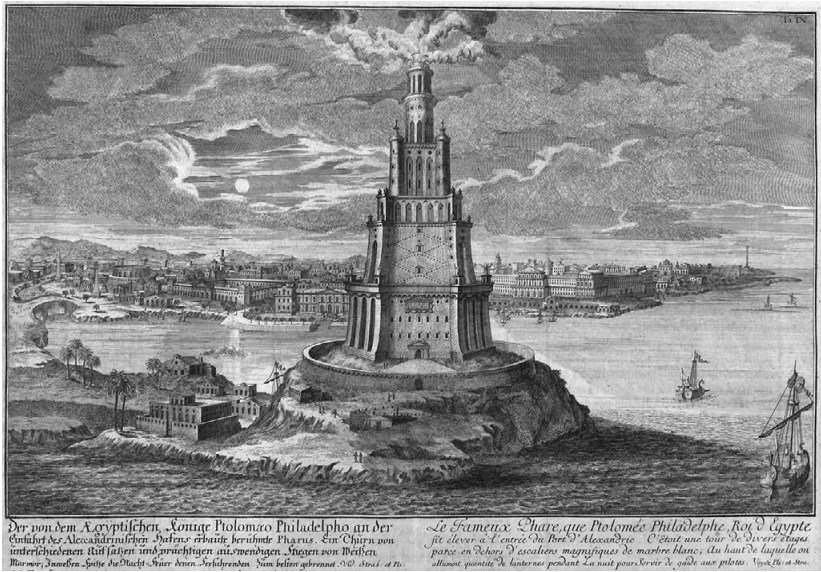


Abb. 65: Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Einfahrt des Alexandrinischen Hafens*, aus:  
 ders.: Entwurf einer Historischen Architektur, Leipzig 1721, Tafel IX



Abb. 66: Sébastien Antoine und Paul Ambroise Slodtz, *Dessin d'un feu pour être placé au bout et sur les côtes de la  
 pièce des Suisses à Versailles*, 1750/51, Aquarell, 62,7 × 96 cm, Archives Nationales de France, Paris





Abb. 67: Pierre Joseph Wallaert, *Hameau du Petit Trianon*, 1803, Öl auf Leinwand, 55,9 × 73,3 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

kann ebenfalls als Referenz dienen. Sébastien Antoine und Paul Ambroise Slodtz sahen einen kompletten Umbau des enormen Bassins vor, das nun als Klippenlandschaft mit Festungsanlagen und Leuchtturm gestaltet werden sollte. Die Anleihen aus der Leuchtturmarchitektur werden insbesondere in zwei Abbildungen deutlich, in denen die Proportionen des *Tour de Marlborough* dahin gehend verändert wurden: In Pierre Joseph Wallaerts erst 1803 entstandenem, auch in anderen Aspekten wenig akkuratem Gemälde (Abb. 67) ist das Arkadengeschoss vertikal gedehnt, die obere Brüstung niedriger und die »Laterne« größer; in Henri-Joseph van Blarenberghes Miniatur von von circa 1784 ist der Turm ebenfalls schmaler, und die Bogen des Arkadengeschosses sind spitzer. Die anderen Skizzen (Abb. 5, 6) und Miniaturen Blarenberghes zeigen den *Tour de Marlborough* in seinen tatsächlichen Proportionen, weshalb davon auszugehen ist, dass diese Veränderung hier explizit – insbesondere

auch im Zusammenhang des Bildthemas mit dem im Weiher stattfindenden Fischerstechen – zur Verstärkung dieses Charakters vollzogen wurde. Die Referenz auf einen Leuchtturm scheint zwar am Ufer des Weihers und in Kombination mit der sich ursprünglich daneben befindenden *pêcherie* sinnhaft zu sein, gleichwohl mutet dies bei der geringen Größe des Weihers geradezu absurd an. Über eine solche absurde, unangemessene Bebauung mit Elementen, die dem Charakter des Ortes nicht Rechnung tragen, spricht Whately in seinen *Observations on Modern Gardening* interessanterweise mit Blick auf das Beispiel eines Hafens: »A harbour on an artificial lake is but a conceit: it raises no idea of refuge or security; for the lake does not suggest an idea of danger; it is detached from the large body of water, and yet it is in itself but a poor inconsiderable basin, vainly affecting to mimic the majesty of the sea. When imitative characters in gardening are egregiously defective in any material circumstance, the truth of the others exposes and aggravates the failure.«<sup>82</sup> Auch wenn der *Tour de Marlborough* in Anlehnung an die Formgebung von Leuchttürmen gestaltet ist, bedient er nicht deren primäre Funktion als Orientierung für Seefahrer, sondern präsentiert sich im *Hameau de la Reine* als Aussichtsturm. Die Referenz auf einen Leuchtturm, so unpassend diese in einem Weiher sein mag, verweist also weniger auf die eigentliche Funktion eines solchen Gebäudes, als dass es sich – neben dem pittoresken Effekt – um ein Bauwerk handelt, das das Blicken und Beobachten erlaubt. Der Turm stellt den einzigen idealen Punkt dar, von dem aus der gesamte *Hameau de la Reine* in den Blick genommen werden kann.<sup>83</sup> Die Leuchtturmästhetik verweist auf diese Funktion und hebt den Turm damit von den anderen Gebäuden ab, mit denen er zwar gemeinsam eine Einheit bildet, deren Betrachtung er als Aussichtspunkt jedoch ebenfalls dient.

Nicht nur seine Ästhetik, auch die Namensgebung unterscheidet den Turm von den anderen Häusern des *Hameau de la Reine*, die lediglich in ihrer vermeintlichen Eigenschaft und Funktion bezeichnet sind. Der Name des Turms bezieht sich hingegen auf das Lied *Marlbrough s'en va-t-en guerre*, das den auf einem Gerücht beruhenden Tod des John Churchill, 1<sup>st</sup> Duke of Marlborough, in der Schlacht von Malplaquet während des Spanischen Erbfolgekriegs im Jahr 1709 und das Warten der Ehefrau auf ihren Mann possenhaft verarbeitet.<sup>84</sup> Das Anfang des 18. Jahrhunderts entstandene Lied genoss eine derart große Popularität im anglophoben<sup>85</sup> Frankreich, dass es nicht nur in andere Musik- und Theaterstücke – am prominentesten in Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* – integriert wurde, sondern die Wendung »à la Marlborough« beispielsweise auch als Bezeichnung eines jedoch nicht näher definierten, aber zumindest *simplicité* ausdrückenden Kleidungsstils (Abb. 68) Verwendung fand.<sup>86</sup>



Abb. 68: *Chemise à la Reine* [...] *Chapeau à la Malboroug*, 1784, handkolorierter Kupferstich, 28,3 × 20 cm, aus: *Gallerie des Modes et Costumes Français* [...], Paris 1784

»Marlborough« wurde damit zu einer Chiffre für modische Phänomene, die aber keiner spezifischen Definition bedurften, sondern deren Bezug auf die tatsächliche Figur des Duke of Marlborough sowie auf das Lied kontingent blieb. Die Liedzeile »Madame à sa tour monte« – der Ort, an dem die Frau vom Tod ihres Mannes erfährt – diente dann als direkte Referenz, um den Turm im *Hameau de la Reine* zu benennen. Damit wurde der Turm mit einer Qualität versehen, die ihm äußerlich nicht abzulesen ist, die ihn allerdings durch die bloße Bezeichnung in einen narrativen Kontext einbettet.<sup>87</sup> Dadurch fungierte der Turm nicht nur als Aussichtspunkt, sondern wurde gleichsam mit einer Bedeutung aufgeladen, die im zeitgenössischen kulturellen Horizont vertraut war, die aber nicht notwendigerweise etwas mit der konkreten Anlage zu tun

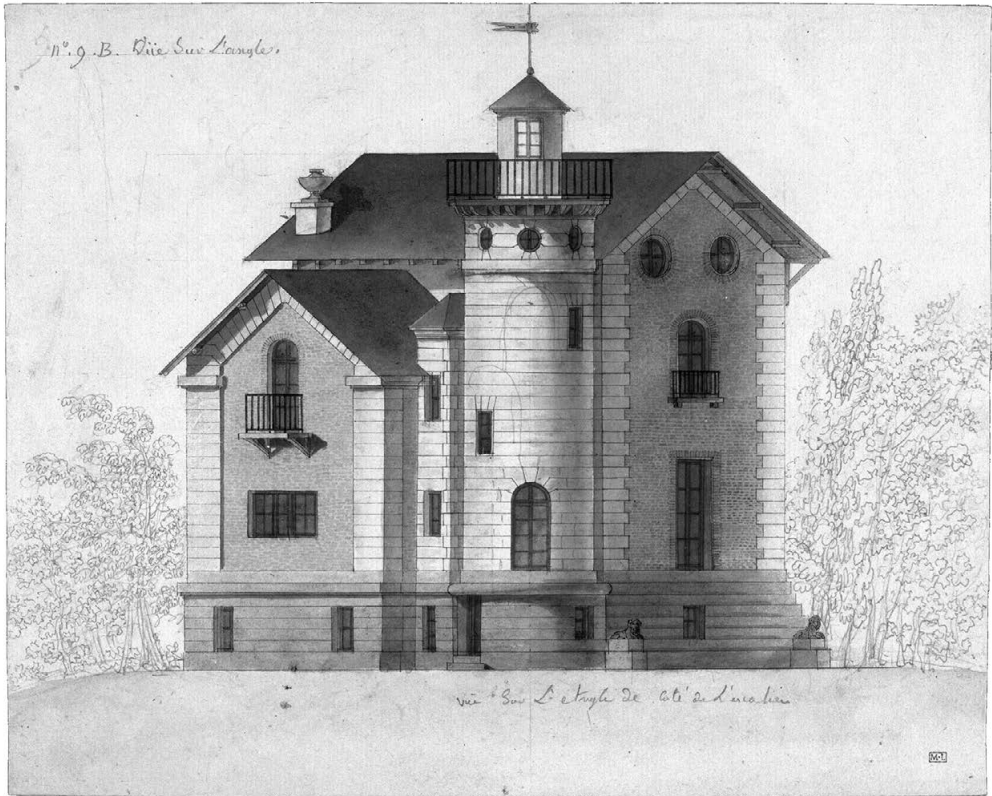


Abb. 69: Alexandre-Théodore Brongniart, *Pavillon à Auteuil, Maison d'Hubert Robert*, um 1791, Aquarell und Bleistift, Musée du Louvre, Paris

haben musste. Durch diese besondere Verknüpfung und um diese unterstützend hervorzuheben, musste der *Tour de Marlborough* sich auch ästhetisch von den anderen Gebäuden des *Hameau de la Reine* abheben.

Während zur gleichen Zeit nur in Bellevue ein ähnlicher *Tour de Marlborough* entstand, kam es später zu etlichen Nachahmungen: 1791 erwarb Hubert Robert das Anwesen Auteuil und beauftragte Alexandre-Théodore Brongniart mit Entwürfen für einen *hameau*, der auch ein Atelier beinhalten sollte. In den überlieferten Zeichnungen, die vermutlich aus dem Jahr 1791 stammen, entwirft Brongniart Gebäude, die in ihrem Aufbau stark an den *Hameau de la Reine* erinnern. Nicht nur die Materialverwendung, die Vermischung von klassizistischen und vernakulären Elementen und die verschachtelten Bauvolumina decken sich mit denen im *Hameau de la Reine*, son-

dern es scheint auch zu einer direkten Übernahme des *Tour de Marlborough* gekommen zu sein. Der Turm in der Zeichnung für einen *Pavillon à Auteil* (Abb. 69) gleicht, bis auf kleine Details, dem ersten Entwurf Miquès für den *Tour de Marlborough* des *Hameau de la Reine* (Abb. 60) beziehungsweise dem gebauten *Tour de Marlborough* in Bellevue (Abb. 63). Ob nun – wie in der Forschungsliteratur ohne Nachweis oft behauptet – der ursprüngliche Entwurf auf Hubert Robert zurückgeht, der dann wiederum Brongniart beauftragte, dieses Element in Auteuil aufzunehmen, oder ob damit im Gegenteil der Nachweis erbracht ist, dass Robert nicht an der Planung der beiden *hameaux* beteiligt war und Brongniart den *Tour de Marlborough*, den er spätestens um 1790 auch gekannt haben sollte, imitierte, kann hier nicht abschließend entschieden werden. Viel wichtiger ist, dass es eine – aus welcher Richtung auch immer kommende – Auffassung gab, die dieser spezifischen Form des Turms eine besondere Relevanz attestierte.

## Ferme

Die *Ferme* (Abb. 70) war nicht Teil der ursprünglichen Planung des *Hameau de la Reine*; ihr Bau wurde erst 1784 in Angriff genommen, als bereits alle anderen Gebäude errichtet waren.<sup>88</sup> Die *Ferme* war damit Teil der ersten Umgestaltung des *Hameau de la Reine*, die auch zur Umwidmung der *Grange* zur *Salle de bal* und zum Bau der *Laiterie de propreté* führte. Die *Ferme* bildet am nordwestlichen Ende des *Hameau de la Reine*, abgeschieden von den anderen Gebäuden und direkt angrenzend an den äußeren Rand der gesamten Anlage, ein eigenes, in sich geschlossenes Ensemble. Dieser Eindruck ist nicht nur der isolierten Lage, sondern auch der Einzäunung und dem Aufbau als abgeschlossener Hof, der sich zur vom *Hameau de la Reine* abgewandten Seite hin öffnet, geschuldet. Der Hof selbst kann durch ein dem *Hameau de la Reine* zugewandtes – für einen Bauernhof untypisches – rustiziertes Tor betreten werden. Ein weiteres, wesentlich einfacheres Tor führt zur Avenue de Chèvreloup (heute: Allée du Rendez-Vous). Damit ist bereits ein Hauptcharakteristikum der *Ferme* genannt: Die Hofstruktur lehnt sich an zeitgenössische Grundrisse von Bauernhöfen an, die aber aufgrund ihrer schlechten hygienischen Gegebenheiten längst der Kritik ausgesetzt waren.<sup>89</sup> Indem die *Ferme* nicht nur aus Richtung Petit Trianon kommend, also nachdem man die anderen Zonen des *Hameau de la Reine* bereits passiert hatte, betreten werden konnte, sondern auch direkt von außen zugänglich war, wurde mit ihr eine Schwelle markiert, die für ihren doppelten Status bedeutsam war: Sie war einerseits Teil eines höfischen Raums, andererseits Teil



Abb. 70: Richard Mique, *Hameau de la Reine, Ferme* (Stand 2022)

agrikultureller Produktion, dessen Logistik als störendes Element in Opposition zu Ersterem stand und der entsprechend ausgelagert werden musste.

Die einzelnen Elemente der *Ferme* (Abb. 71), die alle, zumindest durch die beiden Tore, baulich miteinander verbunden sind, bestehen aus 15 funktional getrennten Räumen, die von außen als vier größere Bauvolumina erscheinen. Vom Südosten in Richtung Norden gehend, sind das im ersten Gebäude: Ziegenstall, Kälberstall, Kuhstall, Wohnung des Kuhhirten, Stierstall; im zweiten: Käserei (zuerst war hier die Wohnung des Kuhhirten untergebracht), ein weiterer Ziegenstall (davor diente er als Lager), Scheune, überdachter Außenbereich der Scheune; im dritten: Haus des Bauern Valy Bussard, ein Hühner- und ein Taubenstall, Holzlager; im vierten: Schuppen und Schweinestall.<sup>90</sup> Ergänzt wurden diese Gebäude durch weiträumige Weideflächen, die, neben den Ställen der *Ferme*, den olfaktorischen Grund darstellten, weshalb die *Ferme* von den anderen Gebäuden isoliert wurde.

In der Gestaltung weisen die Gebäude der *Ferme* gleichermaßen Ähnlichkeiten mit und Unterschiede zu allen anderen Bauten des *Hameau de la Reine* auf. In ihrer verschachtelten Bauweise und in den stereometrischen Grundformen schließen sie an die anderen Gebäude an, jedoch ist die Struktur der Fassaden anders geartet: Anstelle einer Mischung von Fachwerk- und Steinbauweise sowie der erwähnten *Trompe-l'œil*-Effekte zeigt die *Ferme* ausschließlich unverputzte Steinfassaden ohne neoklassizistische Details. Mit der veränderten Gestaltung wurde, wie auch mit den Fassaden der anderen Gebäude des *Hameau de la Reine*, auf den Status der *Ferme* verwiesen, die sich damit hierarchisch am untersten Ende befand – womit erneut unterstrichen wurde, dass es sich hierbei primär um einen Nutzbereich handelte.<sup>91</sup>

Es gibt keine Zeugnisse, die abschließend beleuchten, weshalb die *Ferme* erst nachträglich in den *Hameau de la Reine* integriert wurde. Zwar verfügten in Frankreich die wenigsten *hameaux* über einen funktionierenden landwirtschaftlichen Betrieb, doch ist zumindest für den *hameau* in Bellevue gesi-

Abb. 71: Plan der Erdgeschossgebäude  
im Jahr 1789, Rekonstruktion  
von Annick Heitzmann

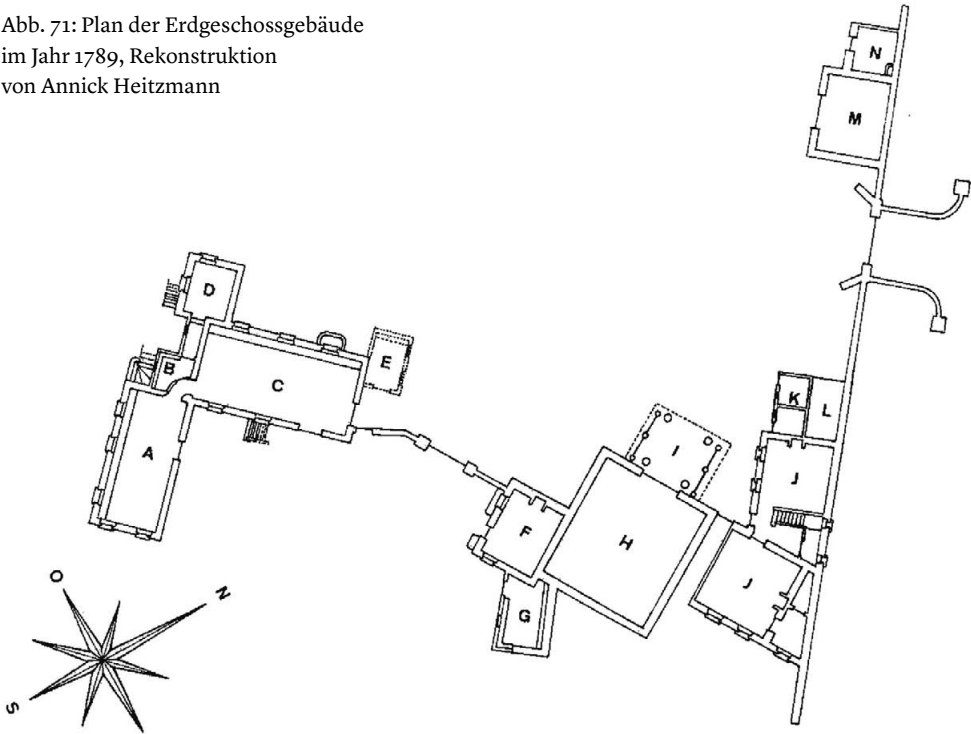




Abb. 72: Friedrich Salathé, *Hameau de Bellevue, Ferme*, aus: René Perin: *Album du Nouveau-Bellevue*, Paris 1836, Abb. VI

chert, dass dort ebenfalls eine *ferme* (Abb. 72), bestehend aus »laiterie, grange, colombier, bergerie, faisanderie«,<sup>92</sup> vorhanden war. Ob dieses Element von Anfang an Teil der Anlage war oder erst, wie im *Hameau de la Reine*, später hinzukam, lässt sich heute nicht mehr sagen; auch zum dortigen Tierbestand gibt es keine Hinweise. Ausschlaggebend ist jedoch, dass an beiden Orten eine *ferme* existierte – sei es als Reaktion auf den jeweils anderen Bau oder als gleichzeitige Ergänzung – und damit sowohl die Belebtheit der Anlage als auch der Anspruch einer tatsächlichen Produktivität hervorgehoben wurden. Wichtiger als Bellevue ist unter diesem Aspekt hingegen – und das überschneidet sich auch zeitlich mit dem Bau der *Ferme* – Rambouillet: Ebenso wie der Umbau der *Laiterie de propreté* war auch die Errichtung der *Ferme* eine Reaktion auf die Anlage in Rambouillet, die sich insbesondere durch eine »Experimentierfarm« mit seltenen Tieren auszeichnete. Zwar wurden in der *Ferme* des *Hameau de la Reine* keine seltenen Spezies gezüchtet, entscheidend ist jedoch, dass mit Rambouillet ein Ort geschaffen wurde, mit dem durch eine Fokussierung auf die (agrikulturelle) Produktivität das Funktionieren und die Tugendhaftigkeit des Staates unter Beweis zu stellen versucht wurde. Dass die *Ferme* sich nicht die avancierten Methoden der Agrikultur aneignete, wie sie



für d'Angiviller<sup>93</sup> bestimmend waren, und stattdessen die etablierten Modelle der Landwirtschaft und ihrer Verräumlichung zugrunde gelegt wurden, ist weniger als Gegenmodell zu Rambouillet zu verstehen. Indem die »normale« Landwirtschaft imitiert wurde, erzeugte die *Ferme* einen weitaus größeren Effekt von Authentizität.

## Ausstattung

Die bereits erwähnten Merkmale der Ausstattung unterstützen die zentrale Idee einer substanziellen Trennung von innen und außen des *Hameau de la Reine*. Während dies noch genauer als Logik der Inversion zu fassen ist, gilt es an dieser Stelle, einige Ausstattungsgegenstände zu beschreiben, um auf dieser Grundlage allgemeine Schlussfolgerungen zur Funktion und Nutzung der Interieurs, aber auch des Außenraums ziehen zu können.<sup>94</sup> Während die Innenräume des *Hameau de la Reine* in den Jahren 1810 und 1811 stark überformt wurden und nur wenige Details über deren originäre Ausstattung bekannt sind, sind einige der ursprünglich eingesetzten Objekte überliefert. Bis auf eine einzige Ausnahme ist all diesen Gegenständen gemein, dass sie über keine spezifischen Qualitäten verfügen, die sie an den äußeren Aufbau des *Hameau de la Reine* binden würden. Es handelt sich hierbei also nicht um eine Aneignung vernakulärer Formen oder einer folkloristischen Motivik. Viel eher sind es generisch-modische Ausstattungsgegenstände, wie sie so auch in jedem anderen aristokratischen Interieur der Zeit zu finden waren. Damit wurden die Logik der Inversion des *Hameau de la Reine* und die systematische Trennung von Innen- und Außenräumen auch auf der Ebene der Ausstattungsgegenstände fortgeführt.

Jean-Henri Riesener, der ab 1774 den Titel *ébéniste ordinaire du roi* trug, war einer der begehrtesten Ebenisten der 1770er und 1780er Jahre. Neben Anfertigungen für Louis XVI. und Marie-Antoinette arbeitete er unter anderem im Auftrag der Comtesse de Provence oder der Madame Élisabeth, die im näheren Umfeld der Königin verkehrten und ebenfalls einen *hameau* besaßen.<sup>95</sup> Rieseners Möbel bedienten demnach den Geschmack einer ganz bestimmten gesellschaftlichen Gruppe. Von ihm stammen zwei Tische, die für die *Maison de la Reine* – höchstwahrscheinlich für den *salon* und den *salle à manger* – hergestellt wurden.<sup>96</sup> Der kleinere, und schlichtere, der beiden Tische (Abb. 73) ist auf etwa 1784 datiert worden, während der größere und durch vergoldete Applikationen sowie ein Relief weitaus prunkvollere (Abb. 74) erst zwischen 1785 und 1788 angefertigt wurde. Rieseners Arbeiten stehen in ihrer

Abb. 73: Jean-Henri Riesener, Schreibtisch für die *Maison de la Reine*, um 1784, Ebenholz, Leder, Bronze, 74 × 80,8 × 48,3 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles



Abb. 74: Jean-Henri Riesener, Schreibtisch für die *Maison de la Reine*, um 1785–1788, Ebenholz, Leder, Bronze, 76 × 111 × 62,8 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Abb. 75: Jean-Henri Riesener, Tisch für das *Petit Trianon*, 1778, Ebenholz, Leder, Bronze, 70,8 × 136 × 74 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles



neoklassizistischen Eleganz und Schlichtheit der folkloristisch-überbordenden äußeren Erscheinung des *Hameau de la Reine* entgegen. Dass die Tische nicht mit einem spezifischen Anspruch der Befolgung dieses Programms geschaffen wurden beziehungsweise im Sinne der Logik der Interieurs einen Kontrapunkt dazu setzten, zeigt sich auch darin, dass zwei Tische, die fast identisch mit denen im *Hameau de la Reine* sind, in den Jahren 1778 und 1782 für das *Petit Trianon* (Abb. 75) respektive das *Grand Trianon* (Abb. 76) hergestellt wurden.

Das gleiche Argument lässt sich für zwei weitere Möbel geltend machen, die mit Sicherheit zum Bestand des *Hameau de la Reine* gehörten: ein Fauteuil (Abb. 77) von Adrien-Pierre Dupain, der zwischen 1780 und 1785 entstand, also möglicherweise noch bevor die Anlage geplant war, sowie die Stühle von Georges Jacob (Abb. 78) – von denen mindestens 20 Exemplare geordert wurden – für den *salle à manger* der *Maison de la Reine*. Auch diese Gegenstände belegen, dass das Ausstattungsprogramm dezidiert nicht mit der Rustikalität des *Hameau de la Reine* kalkulierte.

Während Details über Tapeten, Tapisserien oder Wandvertäfelungen nicht überliefert wurden, sind zwei Dekorationselemente aus dem Jahr 1785 erhalten, die einen kleinen Hinweis auf die Ausstattung der Interieurs – wohlgermerkt: der Interieurs, die den aristokratischen Gästen vorbehalten waren – geben. Die als Kaminschutz oder Feuerbock dienenden Bronzearbeiten (Abb. 79) von François Rémond und Jean-Pierre Feuchère zeugen mit ihren feingliedrigen



Abb. 76: Jean-Henri Riesener, Tisch für das *Petit Trianon*, 1782, Amaranth-, Rosen-, Eichen- und Tannenholz, Bronze, 73,6 × 81 × 49 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles



Abb. 77: Adrien-Pierre Dupain, Fauteuil, 1780–1785, Nussbaumholz und Polster, 89 × 51,5 × 60 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles



Abb. 78: Georges Jacob, Stuhl für den *Salle à manger* der *Maison de la Reine*, um 1785, Mahagoniholz und Leder, 89,8 × 47,1 × 48,1 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Details sowie der neoklassizistischen Ornamentik und orientalistisch-rassistischen Thematik ebenso wenig von einer Programmatik der Ruralität wie die von François Rémond entworfenen Kerzenhalter (Abb. 80), von denen 1784 bereits vier Paare für das *Petit Trianon* bestellt wurden und 1785 schließlich sechs Paare für den *Hameau de la Reine*. Anhand dieser Objekte lassen sich zwar die Interieurs nicht rekonstruieren, jedoch ist es naheliegend, dass sich die kleinen Details in eine entsprechende Gesamterscheinung einfügten.

Die Gegenstände der Ausstattung beförderten demzufolge die Trennung von innerer und äußerer Erscheinung wie auch der beiden Funktionsbereiche.



Abb. 79: François Rémond und Jean-Pierre Feuchère, Kaminschutz, 1785, Bronze, je 45 × 48 × 12,5 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

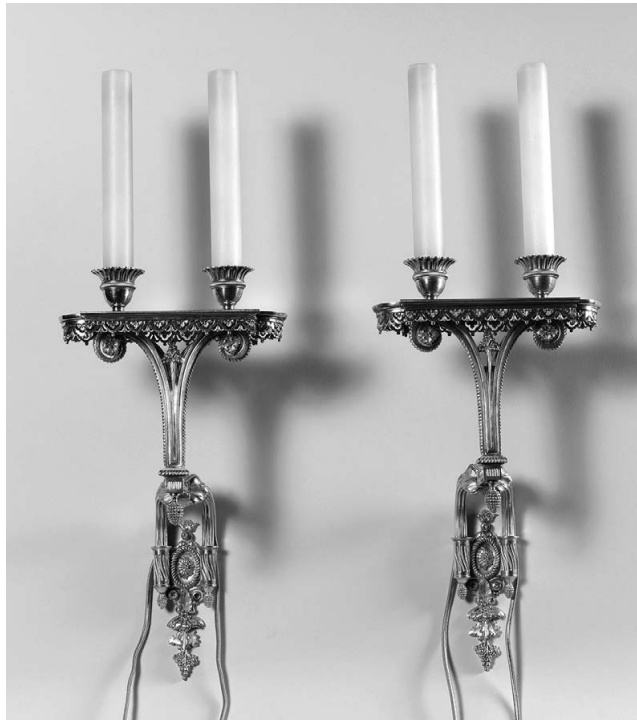


Abb. 80: François Rémond, Kerzenhalter, 1785, Bronze, je 34 × 18,8 × 14,5 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

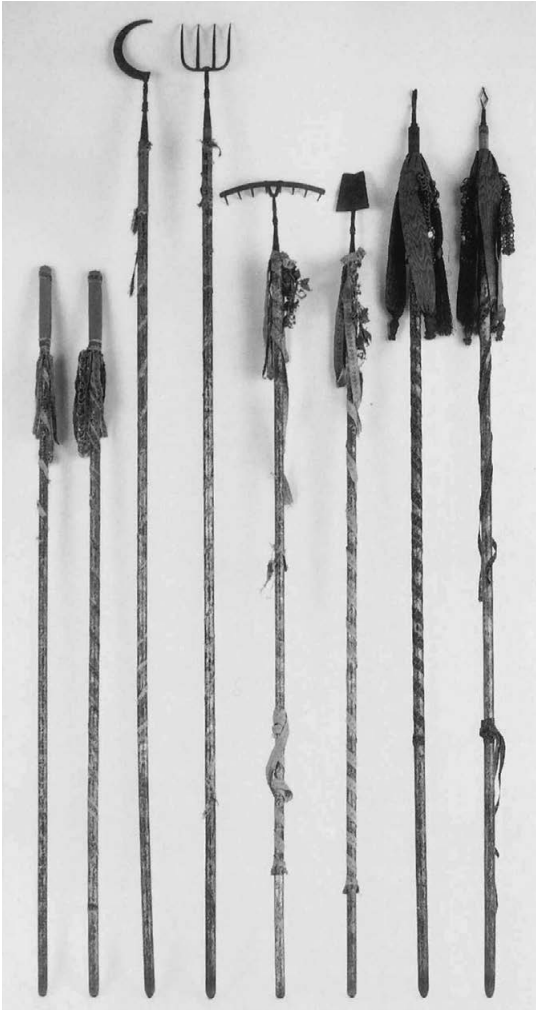


Abb. 81: Anonym, Gartenwerkzeuge für den *Hameau de la Reine*, aus Simone Hoog (Hg.): *Les jardins de Versailles et de Trianon d'André le Nôtre* à Richard Mique, Ausst. Kat., Paris 1992, S. 125, Abb. 79

Zwei Elemente stehen jedoch quer zu einer solch strikten Aufteilung, und zwar die Porzellanblumentöpfe und Gartenwerkzeuge. Mique orderte in der zu seinem Besitz gehörenden Porzellanmanufaktur Saint-Clément in der Lorraine als Fayence angefertigte Blumentöpfe, die Marie-Antoinettes Monogramm zeigten. Die seit der Erwähnung von Gustave Desjardins kursierende – und in einigen Forschungsbeiträgen übernommene – Zahl von 1232 Exemplaren ist sicher zu hoch gegriffen und lässt sich in der von ihm zitierten Archivquelle nicht nachweisen.<sup>97</sup> Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass der Außenraum des

*Hameau de la Reine* mit zahlreichen dieser blau-weißen Töpfe geschmückt war. In Blarenberghes und Châtelets Darstellungen tauchen die Fayencen hingegen nicht auf, was einerseits dem Datum der Anfertigung, das vor der Fertigstellung des *Hameau de la Reine* lag, geschuldet ist, andererseits hätte es einen Bruch mit dem zu vermittelnden Bild eines rustikalen Dorfes bewirkt. Ein solcher Bruch war allerdings bestimmend für die Markierung dieses Ortes als dem Versailler Hof zugehörig. Der Weiler durfte nur in dem Maße als authentisch wahrgenommen werden, in dem er nicht mit einem echten Weiler verwechselt werden konnte – wofür die Aneignung, Inbesitznahme und Überformung einer solchen Architektur sichtbar gemacht werden musste. Das für den *Hameau de la Reine* entworfene Gartenwerkzeug (Abb. 81) trug ebenfalls zu diesem Prozess bei. Aufgrund der Miniaturisierung der entscheidenden Teile – nur die Griffe entsprechen den Dimensionen normaler Werkzeuge – konnten Gartenarbeiten kaum sinnvoll ausgeführt werden.<sup>98</sup> Obwohl es keine Belege über den Einsatz dieser Werkzeuge gibt, verweisen sie als materielle Artefakte auf mögliche Praktiken der Nutzung. Beispielsweise ist es gleichermaßen ausgeschlossen, dass sie als rein dekorative Elemente gezeigt wurden – dafür hätte man sicher ein kostbareres Material oder eine aufwendigere Gestaltung gewählt –, wie dass sie einer tatsächlichen Nutzung dienten. Solche Werkzeuge sind, so Birgit Neumann, als eine »Praxis der Selbststilisierung« zu verstehen, durch die »Werte, Innerlichkeit und [...] Individualität scheinbar unmittelbar nach außen« getragen werden können.<sup>99</sup> Die Funktionsfähigkeit der Werkzeuge tritt dann zugunsten der Sichtbarmachung einer bestimmten Bedeutung, die durch deren »unpraktische« Veränderung noch verstärkt wird, zurück. Die Gartenwerkzeuge gleichen somit Theaterrequisiten, denn wie diese verweisen sie als stereotypisierte Formen auf Dinge in ihrer alltäglichen Funktion, erscheinen darüber hinaus und durch ihre Verwendung im Modus des »Als-ob« primär als Zeichen innerhalb eines bestimmten (Handlungs-)Kontexts.

Im Gegensatz zur Möblierung der Interieurs, die in Opposition zum *goût champêtre* des *Hameau de la Reine* stand, sowie zu den Objekten im Außenraum, die durch eine Ambivalenz gekennzeichnet waren, entsprach das Programm der Bepflanzung dem Charakter eines Dorfes. Allen Gebäuden – ausgenommen *Tour de Marlborough*, *Laiterie de propreté* und *Grange* – waren recht große Gemüsegärten angegliedert, in denen unter anderem Blumenkohl, Himbeeren und Erdbeeren angebaut wurden. Dabei stand weniger der tatsächliche Ertrag im Vordergrund, als dass es um das ostentative Zeigen von Nützlichkeit ging. Die Baum-, Pflanzen- und Blumenbestände waren durch eine ausgesprochene Einfachheit gekennzeichnet. Aus einer – sicher nicht vollständigen – Liste zur Bepflanzung aus dem Frühjahr 1789 kann geschlossen

werden, dass weder visuell besonders auffällige noch besonders kostbare oder gar exotische Pflanzen im *Hameau de la Reine* ihren Ort fanden.<sup>100</sup> Dass der *Hameau de la Reine* damit eine Bepflanzung übernahm, die so auch in französischen Dörfern vorzufinden war, war nicht selbstverständlich. Laut Duchesne besteht die Innovation eines *hameau* gegenüber einem richtigen Weiler unter anderem darin, »d'incorporer dans cet enclos utile diverses Plantations de pur agrément«.<sup>101</sup> Das lässt sich vom *Hameau de la Reine* hingegen nicht behaupten. Bedenkt man allerdings, dass bereits Mitte des 18. Jahrhunderts ein dichtes Vertriebsnetz und ein breites botanisches Wissen vorhanden waren, was es ermöglichte, seltene Pflanzen in Gärten zu integrieren,<sup>102</sup> und der botanische Garten in Petit Trianon größtenteils im Zuge des Baus des *jardin anglais* zerstört wurde, dann ist diese Entscheidung programmatisch zu verstehen.<sup>103</sup> Die Programmatik lag dann darin, dass man sich – trotz der Verfügbarkeit anderer Mittel – für eine Bepflanzung entschied, die sich, analog zu den Gemüsegärten, ostentativ der *simplicité* verpflichtete, um damit auch durch hortikulturelle Maßnahmen das äußere Erscheinungsbild des *Hameau de la Reine* zu unterstreichen.



# Architekturobjekte

## *Fabriques*

Architektonische Konstruktionen im Garten, wie der *Hameau de la Reine*, werden meist als Staffagen, sogenannte *fabriques*, beschrieben. Unter dem Begriff der *fabrique* werden in der Gartentheorie sowohl Gebäude als auch andere gestaltete Objekte im Garten zusammengefasst. In Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* folgt beispielsweise auf die allgemeine Bestimmung der Funktion von Gebäuden im Garten die Analyse einzelner Gruppen von Architekturen: »Tempel, Grotten, Einsiedeleien, Capellen und Ruinen«, »Ruhesitze, Brücken und Thore« sowie »Statuen, Monumente und Inschriften«.<sup>1</sup> Die *fabrique* ist neben der Idee der Natürlichkeit der zentrale Aspekt des *jardin anglais* und eine Komponente, durch die dieser sich von früheren Konzeptionen des Gartens unterscheidet.<sup>2</sup> Wenn dieser Typus als Staffage bezeichnet wird, ist allerdings noch keineswegs klar, welcher Begriff von Architektur einem solchen Bauwerk zugrunde liegt und was dessen Möglichkeitsbedingungen sind. Es geht im Folgenden also um die Frage nach der Funktion, dem Status und der Ästhetik dieser Architekturen im Garten und in der Gartentheorie und darum, diese als die architektonischen und architekturtheoretischen Grundlagen des *Hameau de la Reine* zu bestimmen.

In der *Encyclopédie* wird zwischen zwei Bedeutungen des Begriffs *fabrique* unterschieden: Jacques-François Blondel schreibt in Bezug auf die Begriffsverwendung in der Architektur, eine *fabrique* sei die »maniere de construire quelqu'ouvrage, mais il ne se dit guere qu'en parlant d'un édifice. Ce mot vient du latin *fabrica*, qui signifie proprement *forge*. Il désigne en Italie tout bâtiment considérable: il signifie aussi en françois la maniere de construire, ou une belle construction; ainsi on dit que l'observatoire, le pont royal à Paris, &c. sont d'une belle *fabrique*.«<sup>3</sup> Bereits in dieser kurzen Passage zur ersten Bedeutung des Begriffs wird klar, dass die *fabrique* ein eigentümliches Bauwerk ist.

Die eigentliche Verwendungsweise in der Gartentheorie entstammt jedoch dem Begriffsrepertoire der Malerei, womit die zweite Bedeutung von *fabrique* genannt ist. Claude-Henri Watelet schreibt in seinem Eintrag für

die *Encyclopédie*, den er später für sein *Dictionnaire des arts* erweitern sollte: »Fabrique signifie, dans le langage de la Peinture, tous les bâtimens dont cet art offre la représentation: ce mot réunit donc par sa signification, les palais ainsi que les cabanes.«<sup>4</sup> *Fabriques* sind demnach in der Malerei gemalte Architekturen, die unterschiedliche Funktionen erfüllen: Hervorhebung von Größenverhältnissen, Ausschmückung der Landschaft, Lokalisierung und Temporalisierung des Bildinhalts sowie Verdeutlichung des Charakters der Landschaft. Watelet erwähnt zwar, dass die *fabrique* in der Malerei in Gestalt eines Palastes oder einer Hütte auftreten könne, wobei »l'artiste qui la [un palais; Anm. FV] met sous nos yeux nous ennui, tandis qu'on se sent attache par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéressé par celle d'une simple & pauvre cabane«.<sup>5</sup> Für Watelet ist bereits bei der *fabrique* in der Malerei die wichtigste Funktion ihre Eigenschaft, Rührung hervorzurufen. In diesem Zusammenhang entwickelt er eine Hierarchie der rührenden Architektur, in der symmetrische Gebäude lediglich Gleichgültigkeit, Ruinen und Hütten jedoch Gefühle auslösen.<sup>6</sup> Hierin schlägt sich schon Watelets Vorliebe für bestimmte Inhalte und Formen nieder, die in seiner Gartentheorie eine zentrale Stellung einnehmen werden. Um zu rühren, müssten die Maler\*innen die Architektur gut studieren, um sicherzustellen, dass die gemalten Gebäude nicht »inconstruisibles ou près de s'écrouler«<sup>7</sup> seien. Zugleich solle sich aber auch die Architektur der Malerei zuwenden, womit Watelet der Baukunst auch malerische Qualitäten attestiert und bereits diejenigen Qualitäten erwähnt, die dann in der Gartentheorie auf den Begriff der *fabrique* gebracht werden sollten.

Erst ab den 1770er Jahren fand der Begriff dann Verwendung für Konstruktionen, die im Garten errichtet wurden. Die Übertragung aus der (Landschafts-)Malerei und die übereinstimmende Begriffsverwendung bezeugen dabei die Orientierung der Gartenbaukunst an den Prinzipien dieser Disziplin. Verwendet Watelet den Begriff der *fabrique* in seinem *Dictionnaire des arts* noch nicht explizit für gebaute Elemente des Gartens, zieht er dennoch einen Vergleich zwischen gemalten Architekturen und Architekturen im Garten: »Les accidens pittoresques, attachés aux destructions & à la pauvreté, l'emportent en effet sur ceux de la perfection conservée & de la richesse fastueuse; & jusques dans les imitations dont on embellit avec tant d'affectation aujourd'hui les jardins qu'on appelle à l'angloise, on donne la préférence aux donjons ruinés, aux ponts brisés & aux barques même, sur les constructions régulières.«<sup>8</sup> Er setzt hier die malerische Qualität des Landschaftsgartens voraus, damit dieser als Vorbild für die Malerei dienen kann, und zwar hinsichtlich der Frage, welche Gebäude einen besonders pittoresken Effekt erzielen. Ohne dies bereits so zu benennen und den späteren Begriff der *fabrique* dafür zu verwen-

den, beschreibt er die eigentliche Funktion der Architekturen im Garten: Sie sollen Rührung (»affectation«) hervorrufen.

Noch eine weitere Stelle in Watelets Erörterung der *fabrique* in der Malerei ist für die Übertragung auf den Garten wichtig. Er spricht sich hier dezidiert gegen symmetrische Gebäude als *fabriques* aus, da man deren Gesamtheit schon von der Ansicht nur einer Seite erkenne, unregelmäßige Gebäude verhiessen hingegen »mouvement«.<sup>9</sup> Genau diese Forderung wird auch für *fabriques* im Garten aufgestellt, die nun zwar nicht mehr nur von einer Seite – wie durch das Medium der Malerei eingeschränkte Gemälde – in den Blick genommen werden, aber dennoch durch eine abwechslungsreiche Gestaltung die Betrachter\*innen affizieren sollen. Die Gebäude des *Hameau de la Reine* mit ihren zahlreichen Anbauten, die sich oft erst beim Umschreiten zu erkennen geben, tragen genau diesem Anspruch Rechnung.

Während in Watelets *Essai sur les jardins* der Begriff der *fabrique* nicht fällt und er sich darin auch nicht mit Gartengebäuden ausführlicher auseinandersetzt, nehmen sie in den gartentheoretischen Schriften von Thomas Whately, Jean-Marie Morel und Christian Cay Lorenz Hirschfeld einen zentralen Platz ein. Aus ihnen lassen sich die wichtigsten Merkmale und Funktionen der *fabrique* herausdestillieren: Objekthaftigkeit, Referentialität, Expressivität und Charakter.

## Objekthaftigkeit

»Die ursprüngliche Bestimmung der Gartengebäude«, so Hirschfeld, liege im »nützlichen Gebrauch«.<sup>10</sup> Er erwähnt etwa die Funktion des Unterstands und übernimmt damit ein Argument von Whately, der in seiner Gartentheorie vom selben Ursprung der Gartengebäude ausgeht.<sup>11</sup> Jedoch sei diese »Bestimmung [...] nachher fast ganz in eine andere verwandelt worden, da der Geschmack sie als Mittel der Verschönerung betrachten lernte, und ihnen daher Form, Zierlichkeit, Charakter und Lage zu bestimmen anfieng, indem man sich vorher auf die Bequemlichkeit ihrer innern Einrichtung eingeschränkt hatte«.<sup>12</sup> Daraus folge allerdings nicht, dass die Gartengebäude nun jeglichen nützlichen Gebrauchszweck entbehrten, viel eher könne die ursprüngliche Eigenschaft erhalten bleiben, ohne dass sie dabei zum ausschlaggebenden Kriterium werde. Die *fabriques* übernehmen jedoch vordergründig eine ästhetische Funktion.

Auch Morel macht gleich im ersten Satz seines Kapitels »Des Bâtiments« deutlich, unter welchem Gesichtspunkt Gebäude für den Garten von Interesse

sind und welcher Auffassung von Architektur sie unterliegen: »Ce n'est pas de la construction qu'il s'agit ici, elle est la science de l'Architecte: ce n'est pas positivement de la décoration qui en est l'art. J'envisagerai les bâtiments par leur expression & leur caractere.«<sup>13</sup> Hier wird klar, dass die vitruvianische Trias von *firmitas*, *utilitas* und *venustas* keine Gültigkeit mehr für den Architekturbegriff der *fabrique* besitzt. Entsprechend will Morel sie als einen neuen Zweig der Architektur verstehen, den er ebenfalls von der Malerei herleitet: »Les bâtiments, envisages sous ce point de vue, sont ce que dans la Peinture on nomme ›fabrique‹: expression dont je me servirai, pour designer tous les bâtiments d'effet et toutes les constructions que l'industrie humaine ajoute à la Nature, pour l'embellissement des Jardins; et si, comme tels, l'Architecture s'en empare, ce sera une nouvelle branche ajoutée à cet art précieux qui suppose déjà tant de connaissances & de goût, & dont les productions sont aussi admirables que son objet est utile.«<sup>14</sup> Die Aufgabe der Architektur im Garten sei es, »de [...] donner extérieurement l'expression que le Jardinier en attend, pour le charme & la vérité de ses tableaux«.<sup>15</sup> Die *fabrique* besitzt demnach einen Doppelcharakter: Sie ist sowohl schmückendes Beiwerk als auch – und notwendigerweise, um überhaupt dem »natürlichen« Garten zur Zierde zu gereichen – Garant für die Echtheit (»vérité«) der dargestellten Situation.

Morel verdeutlicht, dass die *fabrique* »un objet accessoire dans le paysage« sei,<sup>16</sup> ein Ziel verfolge und eine Intention habe: »[...] ce but & cette intention doivent se manifester au premier coup d'œil par la forme sous laquelle elles [les fabriques; Anm. FV] se présentent, & par la place qu'elles occupent. Comme *fabriques*, elles ornent une perspective; mais, comme *convenance*, elle ajoutent au caractere & à l'effet d'une scène.«<sup>17</sup> Wichtig ist dabei, dass Morel die *fabrique* als ein Gebäude wie jedes andere auch versteht. Damit ist jede *fabrique* durch eine je spezifische *convenance* gekennzeichnet, wodurch sie nicht nur der Ausschmückung einer Szene (wie andere Elemente im Garten, etwa Bäume, Pflanzen, Wege oder Wasserläufe) dient, sondern dieser auch eine spezifische Bedeutung verleiht. Morel konkretisiert diese nicht nur schmückende, sondern vor allem Charakter gebende und dadurch Rührung hervorriefende Eigenschaft der *fabrique* folgendermaßen: »[...] un site, qui n'est que champêtre, acquerra l'attrait touchant de la simplicité, par une humble chaumière.«<sup>18</sup> Erst durch *fabriques* wird der Charakter einer Szene deutlich, sodass diese in Rührung zu versetzen vermag, durch sie wird das Wesen eines Ortes verdeutlicht.<sup>19</sup> Für Hirschfeld, der sich an diesem Punkt stark an Morel orientiert, erlangen Gebäude sogar einen Status des »Fast-Natürlichen«: »Wenn gleich Gebäude Werke von der Hand des Menschen sind, so gehören sie doch mit zur Landschaft, als ein fast unentbehrliches Zubehör.«<sup>20</sup> Auch diese

Argumente von Morel und Hirschfeld beruhen im Kern auf der Idee, dass die *fabrique* ein authentisches Objekt darstelle und wie ein authentisches Objekt wirken müsse, obgleich diese Authentizität erst *künstlich* hergestellt werden muss. Auch hier trifft Hirschfelds Oxymoron der »wirkliche[n] Darstellung«<sup>21</sup> für die Beschreibung eines Prozesses zu, um dessen Kunstcharakter man auf reflexiver Ebene zwar weiß, was aber auf wirkungsästhetischer Ebene vergessen gemacht werden muss.

Was bedeutet es aber, dass Architektur den Status eines Objekts erlangt, und zwar eines Objekts, dessen primäre Funktion in seiner ästhetischen Wirkung besteht? Whately stellt die Idee von Architektur als Zweckmäßigkeit der Idee von Architektur als Objekt gegenüber, wobei sie als Pole den Anfang und das gegenwärtige Ende der Entwicklung von Gartengebäuden markieren: »Buildings were probably first introduced into gardens merely for convenience, to afford refuge from a sudden shower and shelter against the wind; [...] they have since been converted into objects; and now the original use is too often forgotten in the greater purposes to which they are applied; they are considered objects only; the inside is totally neglected; and a pompous edifice frequently wants a room barely comfortable.«<sup>22</sup> Die Architektur wird demnach zum Objekt, weil ihre praktische Funktion – die sich, folgt man Whately, vor allem über das Innere erschließt – zugunsten einer rein äußerlichen Wirkung an Bedeutung einbüßt. Zwar kennzeichnet Whately diesen Vorwurf durch seinen polemischen Stil als Übertreibung und argumentiert etwas später, dass Gebäude im Garten »ought to be considered both as beautiful objects, and as agreeable retreats.«<sup>23</sup> Doch ist das Äußere und Objekthafte auch für ihn der Hauptaspekt, der eine *fabrique* ausmacht: »But though the interior of buildings should not be disregarded, it is by their exterior that they become *objects*; and sometimes by the one, sometimes by the other, and sometimes by both, they are entitled to be considered as *characters*.«<sup>24</sup> Durch ihre Objekthaftigkeit erreicht die *fabrique* demnach ein höheres Maß an Eindeutigkeit und bildet so einen spezifischen Charakter aus.

Viel wichtiger ist jedoch, dass durch die Objekthaftigkeit ein Authentizitätseffekt bewirkt wird, durch den nicht nur die Behauptung von der Echtheit des Gebäudes möglich wird, sondern diese lediglich an der Äußerlichkeit einer Architektur festgemacht, also von einer zweckmäßigen Funktion abgekoppelt wird. Authentizität bedeutet in diesem Fall nicht, dass die *fabrique* mit ihrem »realen« Pendant, etwa einer Pagode in China oder einer antiken Tempelruine, verwechselt werden kann, sondern umfasst vielmehr das, was man wirkungsästhetische Authentizität nennen könnte: Die *fabrique* entfaltet eine authentische Wirkung. Obwohl das Gelingen einer mimetischen

Nachahmung dabei kein zu vernachlässigendes Kriterium darstellt, ist primär ausschlaggebend, wie damit eine dem Original entsprechende – oder zumindest von diesem erwartete – Wirkung erzeugt wird.<sup>25</sup> Dadurch, so die Annahme, wird ein authentischer Charakter hervorgebracht, bei der Referenz und Referent identisch sind.

## Referentialität

Auf was verweisen die *fabriques* dann genau, worin besteht ihre Referentialität? Man kann eine Einteilung in fünf Bereiche vornehmen: 1. *fabriques*, die Phänomene aus der freien Natur nachahmen: Felsen und Grotten;<sup>26</sup> 2. antikiisierende *fabriques*, die – teilweise in Ruinenform – auf die Architektur der griechischen und römischen Antike verweisen; 3. mittelalterliche *fabriques*, die ebenfalls oft die Form einer Ruine annehmen und beispielsweise Türme, Mauern oder (gotische) Kirchen darstellen; 4. exotische *fabriques*: Pagoden, Pyramiden, Moscheen etc.; 5. vernakuläre *fabriques*: Hütten, rustikale Häuser, Bauernhöfe etc.<sup>27</sup>

Alle *fabriques* zeichnet demnach eine raumzeitliche Referentialität aus. Der ästhetische Eigenwert eines Gartengebäudes ist nur ein Aspekt, der jedoch dem Anspruch einer möglichst erfolgreichen – das heißt: erkennbaren – Verweishaftigkeit untergeordnet ist. Die expressive Objekthaftigkeit der *fabrique* stellt sicher, dass der Verweis auch eindeutig erkennbar bleibt. Hinsichtlich des Umgangs mit den zeitlichen und räumlichen Referenzen der *fabrique* gibt es zwei konträre Haltungen, für die beide auf unterschiedlichen Ebenen die Idee der Echtheit wichtig ist: Die eine versteht den Garten als Ort, an dem möglichst unterschiedliche *fabriques* untergebracht werden sollen; die andere spricht sich hingegen für eine konsistente Verwendung von *fabriques* aus, die inhaltlich zueinander passen sollen.

Für William Chambers, der der ersten Lesart zuzuordnen ist, wird der Garten durch die in ihm platzierten *fabriques* zu einem »Assoziationsraum«<sup>28</sup>, in dem disparate geografische Regionen, Zeiten und Kulturen mittels der Architektur aufgerufen werden. In den Londoner Kew Gardens kam entsprechend der Anspruch zum Tragen, dass sich auf »engem Raum die Welt im Kleinen versammeln« solle.<sup>29</sup> Ein ähnliches Programm verfolgte auch der Gartenarchitekt Louis Carmontelle in der für den Duc de Chartres gestalteten Anlage Monceau: Der Garten sei ein »pays d'illusion«, denn nur die Illusion bringe Vergnügen.<sup>30</sup> Der Garten solle durch *fabriques* funktionieren wie »les changements de Scene des Opéra«.<sup>31</sup> Entsprechend stehen bei ihm

die Kombination und die Multiplikation als wichtige Kriterien im Zentrum. Der Garten solle zudem nicht nur solche *fabriques* präsentieren, die man schon kenne, sondern er erwartet vor allem »des moyens neufs, variés, imprévus«. <sup>32</sup> Diese Haltung geht folglich von einer grundsätzlichen Austauschbarkeit der *fabriques* aus, wichtig sind allein die Abwechslung und die Möglichkeit, mittels der Architektur eine zeitlich und räumlich entfernte Referenz aufzurufen. *Fabriques* sind hier nicht im Sinne einer authentischen Ortsspezifität, also für den Charakter eines Ortes, interessant, sondern für das genaue Gegenteil: die illusionistische Vergegenwärtigung eines anderen Ortes. Um dies zu erreichen, sollen die *fabriques* nicht nur möglichst realistisch anmuten, sondern es wird von ihnen auch erwartet, dass ihr Erscheinungsbild möglichst auf authentischen Quellen beruht. Andrea Siegmund bezeichnet dies als »encyklopädische Zusammenstellungen von Architekturstaffagen unterschiedlicher Stilrichtungen«, <sup>33</sup> womit auch die Tatsache benannt ist, dass die *fabriques* ebenfalls ein (populär-)wissenschaftliches Interesse bedienen und damit durch eine ästhetisch-epistemische Doppelung gekennzeichnet sind.

Die Mehrzahl der garten- und architekturtheoretischen Schriften nimmt eine konträre Haltung zu den beiden erwähnten Beispielen, Kew Gardens und Monceau, ein und formuliert eine Kritik an der exzessiven Errichtung unterschiedlichster *fabriques*, deren Kern die Widersprüchlichkeit verschiedener Baustile an einem Ort betrifft – eine Kritik, die letztlich darauf zielt, die Funktion der *fabrique* als Charakterisierung eines Ortes wieder in ihr Recht zu setzen. <sup>34</sup> Claude-Nicolas Ledoux schreibt beispielsweise: »Quelle contradiction! Des fabriques moresques, tudesques; des ruines gothiques, la complication de toutes les scènes, les quatre parties du monde, renfermées dans l'unité d'un arpent de demi de terre environ.« <sup>35</sup> Ausführlicher wird die Zusammenführung zu vieler unterschiedlicher *fabriques* von Hirschfeld erläutert: »Alle Arten von Gebäuden alter und neuer Zeiten werden ohne Unterscheid in die brittischen Parks aufgenommen; und man erblickt nicht selten einen ägyptischen Obelisk, eine griechische Rotunde, ein römisches Grabmal, eine gothische Kirche, eine türkische Moschee und einen chinesischen Tempel, aus einem einzigen Gesichtspunkt. Man vergißt, bey der Vermengung so mancherley ausländischer Bauarten, die Unschicklichkeit und den Widerspruch der Bewegungen, die dadurch in der Seele erregt werden. Man vergißt, daß Gebäude nicht bloß zur Anfüllung eines Platzes, nicht bloß zur Bezeichnung und Verschönerung der Prospective, welches in der That eine noch zu unerhebliche Bestimmung seyn würde, dienen, daß sie nicht bloße Gegenstände, sondern Gegenstände von einer Bedeutung und einem Charakter seyn sollen, der mit dem Charakter des Landes und des Orts besonders harmonirt.« <sup>36</sup>

Auch in England äußerte sich bereits ab den 1770er Jahren – also zu jenem Zeitpunkt, zu dem sich das neue Gartenideal im restlichen Europa erst zu etablieren begann – eine Kritik an den mit *fabriques* überladenen Gärten. Whately spricht etwa vom »excess« und »abuse«, den die »multiplicity of buildings« brächte.<sup>37</sup> Um dies zu vermeiden, empfiehlt er, für jede Szene nicht mehr als zwei oder drei Gebäude zu verwenden, denn »in some a single one has a greater effect than any number«. <sup>38</sup> Lediglich für den »effect of a partial sight, or a distant view« toleriert Whately eine größere Anzahl von Gebäuden.<sup>39</sup> Kern seiner Kritik ist demnach nicht – wie bei Ledoux oder Hirschfeld – die Widersprüchlichkeit eines Nebeneinanders unterschiedlicher Bautypen, sondern die Überladenheit der szenischen Komposition. In einer solchen Auffassung von der Verwendung der *fabriques* überlagern sich verschiedene Vorstellungen dessen, was ein Gebäude im Garten zu leisten hat: Weil eine *fabrique* immer an den »Charakter des Ortes« gebunden ist – beziehungsweise diesen überhaupt erst hervorbringt –, muss der Garten über eine stilistische Kohärenz verfügen, die keine Widersprüchlichkeiten duldet. Selbst wenn das Kriterium der Ortsgebundenheit und -spezifik weniger stark gewichtet wird, steht die Stimmigkeit einer Szene im Zentrum. Die Idee einer authentischen *fabrique* betrifft hier nicht nur die möglichst realistische Nachahmung des Gebäudes selbst, sondern auch die Berücksichtigung der Wahrscheinlichkeit (»vraisemblance«<sup>40</sup>) der gesamten Szene. Denn nur Kombinationen von *fabriques*, deren Vorbilder man auch tatsächlich in der fraglichen Region vorfinden könnte, können die Betrachter\*innen rühren.

Ebenfalls mit dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit rechtfertigt Charles-Joseph de Ligne das Tatarendorf in seinem Garten Belœil: »L'idée de la colonie tartare est bien suivie et possible.«<sup>41</sup> Er erklärt dies detailreich, um jedoch anschließend für andere Gebäude seines Gartens ein gegenteiliges Argument anzuführen: »Les autres bâtiments du style de différentes Nations sont peu conséquents [...]. Ils ne sont aussi que pour faire quelque effet de teinte et de décoration.«<sup>42</sup> Ihnen gesteht er zu, lediglich dekorativen Charakter zu haben, dabei aber dennoch die Funktion zu erfüllen, eine Wirkung hervorzubringen oder zu unterstützen. Dabei gelte es, nur diejenigen Gebäude wahrheitsgetreu nachzubauen, die man auch in einem herkömmlichen Zusammenhang mit Vergnügen wahrnimmt: »C'est ici que la Logique doit céder à l'effet de la Peinture, Sculpture, Architecture, etc. On ne veut pas donner l'air de vérité à ce qu'on reconnaît avec plaisir être illusion, ou citation. Mais quand on n'a pas d'environnements intéressants, quand on est dans un pays plat, sans fleuve et sans accidents, il faut être beau sur soi, beau pour soi, se parer et s'aider comme on peut.«<sup>43</sup> Er stellt damit die Wirkung über den Realitätscharakter der Darstellung. Ligne



spricht sich in diesem Zusammenhang sogar explizit gegen die Verwendung einfacher europäischer Gebäude als *fabriques* aus, die »on abattroit si on l'y trouvait«. <sup>44</sup> In solchen Fällen müsse der Gartenkünstler eben erfinderischer sein. Es verwundert daher nicht, dass die Gebäude des *Hameau de Chantilly* von ihm kritisiert werden: »Je ne lui [im *hameau* von Chantilly; Anm. FV] trouve pourtant pas assez l'air d'une citation. A force d'être naturel, il fait regretter d'abord qu'on ne l'ait point abattu.« <sup>45</sup> Man müsse in solchen Fällen also immer erkennen, dass es sich um eine »citation« handelt, während eine identische Nachahmung von ländlichen Bauten unschicklich sei. In diesem Argument liegt ein Grund, weshalb die Gebäude des *Hameau de la Reine* in ihrem Aufbau über eine gewisse Komplexität verfügen und sich damit in eine Opposition zur Reduziertheit des *hameau* in Chantilly stellen. Der Begriff des Zitats (»citation«) wird von Ligne unscharf verwendet, ist das Zitat doch eigentlich durch die Eindeutigkeit dessen gekennzeichnet, was durch das Zitat wiederholt wird. Ligne meint damit eher eine Anspielung, die weder gekennzeichnet werden muss, noch durch eine Exaktheit bestimmt ist, die aber als ein Element erkennbar ist, das aus einem anderen Kontext in diesen versetzt wurde.

## Expressivität

Was diese Positionen hinsichtlich der Kombination unterschiedlicher (geografischer und historischer) Stile bei all ihrer Verschiedenheit – neben einem auf unterschiedlichen Ebenen anzutreffenden Verständnis von einer »echten« Architektur – eint, ist die Idee der Wirkung, die von einer *fabrique* ausgehen soll. Die Neuartigkeit des Wirkungsanspruchs von Architektur, den die Gartentheorie als zentrale Eigenschaft einer *fabrique* formuliert, lässt sich in Abgrenzung vom Skulpturen- und Dekorationsprogramm des klassischen Gartens konturieren.

Das ikonografische Programm, das quasi alle Gärten vor dem Landschaftsgarten auszeichnete, beinhaltete, so fasst Clemens Alexander Wimmer zusammen, »Naturkräfte (Elemente, Tages- und Jahreszeiten, Faune, Nymphen), Gottheiten, Tugenden, historische Personen (Kaiser- und Dichterbüsten), lokale Personifizierungen (Erdeile, Flüsse), Eigentümer und groteske Figuren (Gnome) [...]«. <sup>46</sup> Selbst Gebäude im frühen Landschaftsgarten (zum Beispiel in Chiswick, Hagley und Stowe) waren noch durch eine Skulpturen- und Architekturverwendung gekennzeichnet, die emblematische Aufgaben erfüllte.

Mit dem Landschaftsgarten vollzog sich nun ein Wandel vom Emblematischen hin zum Expressiven. Diese Entwicklung ist dort bei Whately

prominent beschrieben, wo er sich auf die Statuen, Inschriften, Vasen und Säulen der früheren Gärten bezieht, um diese von Gebäuden und Objekten im Landschaftsgarten zu unterscheiden: »All these devices are rather *emblematical* than expressive; they may be ingenious contrivances, and recall absent ideas to the recollection; but they make no immediate impression, for they must be examined, compared, perhaps explained, before the whole design of them is well understood; and though an allusion to a favourite or well-known subject of history, of poetry, or of tradition, may now and then animate or dignify a scene, yet as the subject does not naturally belong to a garden, the allusion should not be principle; it should seem to have been suggested by the scene; a transitory image, which irresistibly occurred; not sought for, not laboured; and have the force of a metaphor, free from the detail of an allegory.«<sup>47</sup> Der Ausdruck einer *fabrique*, ihre Expressivität, bringt demnach eine direkte Wirkung hervor, während die emblematischen Skulpturen erst durch einen hermeneutischen Prozess erschlossen werden müssen. An die Stelle einer vermittelten intellektuellen Auseinandersetzung tritt eine direkte emotionale Reaktion. Entsprechend muss die *fabrique* auch zum Ort oder zur Szene passen, so, als ob sie dort natürlich vorkomme. Jegliche Anzeichen von Aufwand, die zur Schaffung einer Szene dienen, müssen dabei unsichtbar gemacht werden, um im besten Fall den Eindruck eines »transitory image« zu erzeugen. Whately lehnt folglich auch die Allegorie ab, deren Bedeutung nicht unmittelbar klar ist, als Konvention erlernt und zuerst entschlüsselt werden muss, während die Metapher, für die er sich stattdessen ausspricht, sich durch ihre direkte Verständlichkeit auszeichnet.

Das Emblem ist von einer eindeutigen Bedeutung oder Botschaft bestimmt, die allerdings verschlüsselt dargestellt wird. Die Bedeutung eines Emblems ist nicht an ein Medium oder eine bestimmte Form gebunden. Die expressive *fabrique* steht dazu in einem Kontrast: Sie kann nur in einem bestimmten Medium und in einer bestimmten Form entstehen. Die Bedeutung der *fabrique* ist zwar ebenfalls durch ein hohes Maß an Eindeutigkeit gekennzeichnet, doch betrifft dies nicht eine unmissverständliche Botschaft, die es zu vermitteln gilt, viel eher bleibt diese vage. Zudem ist die Bedeutung der *fabrique* nicht verschlüsselt, das heißt sie ist unmittelbar zu erfassen – zwar können sich noch weitere Bedeutungsebenen eröffnen, die über die bloße Darstellung hinausgehen, doch sind diese nicht essenziell für das Verständnis der *fabrique*.<sup>48</sup>

Eine solche Konzeption der *fabrique* gibt zu erkennen, dass sie innerhalb eines größeren kulturellen Umbruchs entstanden sein muss. Man kann hier eine Parallele zur Entwicklung der Malerei ziehen: Werner Busch bestimmt die Konsequenzen der Genremalerei im 18. Jahrhundert als eine »Verschiebung

von inhaltlicher zu formaler Priorität« und als eine »Verlagerung des Interesses an objektiver Sinnsetzung hin zu einem Interesse an den Formen von Sinn- oder besser noch Bildproduktion«. <sup>49</sup> Diese Bewegung lässt sich auch in der Etablierung der *fabrique* im Garten nachweisen, und zwar auf zwei miteinander verschränkten Ebenen: Einerseits werden mit der Idee der *fabrique*, wie in der Genremalerei, »alle Gegenstände gleich kunstwürdig«, <sup>50</sup> denn antike Tempel, chinesische Pagoden und rustikale Hütten sind nun als Gartengebäude gleichwertig; sie stehen in keinem hierarchischen Verhältnis zueinander, sondern besitzen lediglich einen je eigenen Charakter. Damit verbunden treten nun, andererseits, dem zuvor noch gültigen Prinzip der Allegorie (beziehungsweise Emblematik) mit seinem eindeutig bestimmbareren Inhalt der individuelle Ausdruck und die subjektive Wirkung eines Gartengebäudes entgegen. <sup>51</sup>

## Charakter

Der Begriff des Charakters bezeichnet eine wichtige Denkfigur, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in zahlreichen Diskursen eine Neubewertung erfuhr. In den gartentheoretischen Werken galt es bereits als gesetzt, dass Gebäude über einen Charakter verfügen. Um diese vorgebliche Selbstverständlichkeit zu erklären, lohnt sich ein Blick auf andere Felder, in denen es zu einer Auseinandersetzung mit der Idee des Charakters kam. Prominent wandte sich beispielsweise Denis Diderot mit der Hervorhebung des Charakters in seiner Theatertheorie gegen einen rein negativen Gebrauch des Begriffs, wie er noch im Theater Molières als Mittel der Übertreibung begegnete. Unter dem Vorzeichen eines »Theaters der Echtheit« <sup>52</sup> diente der Charakter nun der Plausibilisierung der Authentizität der Protagonisten und ihrer sozialen Lebensumstände. Charakter meint bei Diderot nicht die Festlegung auf eine begrenzte Anzahl von konventionalisierten Charakteren, sondern das je Individuelle, das aber eindeutig als ein bestimmter Charakter erkennbar bleibt. An den Begriff des Charakters ist damit auch die Vorstellung des Authentischen gebunden, da jede\*r über einen eigenen individuellen Charakter verfüge.

Etwa gleichzeitig mit Diderot – und mit ähnlichen Nuancen – avancierte auch in der Architekturtheorie, ohne dass es zu einer direkten Übernahme aus der Theatertheorie kam, der Begriff des Charakters zu einer zentralen Idee. Als systematischer Begriff tauchte *caractère* zuerst bei Germaine Boffrand auf. <sup>53</sup> Bei ihm soll durch den *caractère* des Gebäudes etwas über die Bewohner\*innen und weniger über die Funktion des Bauwerks ausge-

drückt werden. Die Architektur wird damit zu einem »Ausdrucksträger von Inhalten«<sup>54</sup> und vermag es dadurch, mittels ihres Charakters eine gezielte Wirkung auf die Betrachter\*innen auszuüben. Zwar sollte die Architektur seit jeher etwas ausdrücken und auch etwas über den Status der Bewohner\*innen vermitteln, doch veränderten sich nun ihre Sprache und ihre Wirkung. Nicht das konventionalisierte und am sozialen Status der Besitzer\*innen ausgerichtete Dekor – das, wohl gemerkt, auch nicht von jedem dechiffrierbar ist – kennzeichnet demnach ein Gebäude, sondern jedes Gebäude besitzt einen Charakter, der direkt erkennbar ist und eine Wirkung auf die Betrachter\*innen entfaltet. Auch wenn diese Wirkung teilweise wiederum konventionalisiert wurde,<sup>55</sup> waren die Aufwertung der Kategorie der Wirkung und die damit verbundene Behauptung des Charakters eines Gebäudes ein wichtiger Schritt hin zur Auflösung eines klassischen Architekturverständnisses. Unter diesen Vorzeichen konnte eine ursprünglich rangniedere *maison* größer und eleganter gestaltet sein als ein gegenüber dieser höher stehendes *hôtel particulier*, weil der soziale Status nicht mehr am Dekor ablesbar war.<sup>56</sup> Die Idee des Charakters in der Architektur bildete somit einerseits die Grundlage für die sich in diesem Kontext entwickelnde *architecture parlante*, andererseits war damit ein Begriff von Architektur formuliert, der auch für die Idee der *fabrique* große Relevanz hatte.

Die Definition der Kategorie »Charakter« blieb in der Gartentheorie allerdings oberflächlich und diffus. Es lässt sich kein Nachweis dafür erbringen, dass die Autoren konkrete Ideen aus der Architekturtheorie rezipierten, jedoch waren beide Teil desselben Diskursmilieus und kamen zu ähnlichen Ergebnissen.<sup>57</sup> Offenkundig galt es in beiden Bereichen als gesetzt, dass Gebäude über einen Charakter verfügen. Die Funktion, die dem Charakter einer *fabrique* in der Gartentheorie zukam, ist einfach zu bestimmen. Der Charakter eines Gartengebäudes diente der »Belebung einer Gegend«<sup>58</sup> und damit der Bestimmung einer Szene:<sup>59</sup> »As objects, they are designed either to *distinguish*, or to *break*, or to *adorn*, the scenes to which they are applied.«<sup>60</sup> Laut Whately sind es überhaupt erst Gebäude (allerdings Gebäude »as objects«), die einem Ort einen Charakter verleihen, denn die »differences between one wood, one lawn, one piece of water, and another, are not always very apparent«;<sup>61</sup> *fabriques* werden damit zu einem »mark of distinction«.<sup>62</sup> Er verdeutlicht dies an einem Beispiel: »[...] if a character becomes them [*fabriques*; Anm. FV], it is that of the scene they belong to, not that of their primitive application: a Grecian temple, or Gothic church, may adorn spots where it would be affectation to preserve that solemnity within, which is proper for places of devotion; they are not to be exact models, subjects only of curio-

sity or study; they are also feats; and such feats will be little frequented by the proprietor; his mind must generally be indisposed to so much simplicity, and so much gloom, in the midst of gaiety, richness, and variety.«<sup>63</sup> Die *fabrique* wurde demnach nicht mehr bloß als Ausschmückung verstanden, sondern sie sollte einem Ort eine tiefere Bedeutung verleihen. Weil der Charakter der *fabrique* damit immer an eine bestimmte Stimmung eines Ortes gebunden war (oder diese erst hervorbrachte oder zumindest zu steigern versuchte), verbot sich die Kombination von unterschiedlichen *fabriques* – zumindest galt das in der Theorie, während der Forderung in der Praxis kaum Rechnung getragen wurde. Lediglich solche Gebäude, die »mit dem Charakter des Landes und des Orts besonders harmonier[en]«,<sup>64</sup> waren somit erlaubt. Für den Garten war damit nicht nur der Charakter eines Gebäudes per se relevant, sondern es wurde mittels des Charakters immer auch ein Ort markiert, wodurch eine andere Ebene der Behauptung von Authentizität beziehungsweise der Erzeugung von Authentizität zum Tragen kam. Die *fabrique* sollte dabei helfen, den tatsächlichen, authentischen Charakter eines Ortes hervorzuheben oder gar erst hervorzubringen. Die *fabrique* wurde somit nicht als künstliches Versatzstück verstanden, sondern als ein Objekt, das als »fast unentbehrliches Zubehör«<sup>65</sup> zu diesem Ort gehörte.

Damit eine *fabrique* überhaupt einen Charakter ausbilden kann beziehungsweise damit ihr Charakter wahrgenommen werden kann, muss sie über eine gewisse Expressivität verfügen, die wiederum durch ihre Objektivität unterstützt wird.<sup>66</sup> Weil die wenigsten *fabriques* für einen üblichen Gebrauch (etwa als Wohnstätte) bestimmt waren und damit nicht über dieses Kriterium definiert werden konnten, war für ihren Charakter primär ihre Gestaltung als expressives Objekt maßgeblich. Zudem muss die *Darstellung* – also die sinnlich wahrnehmbare Form – eine Balance zwischen dem Typischen und dem Spezifischen des *Dargestellten* wahren. Michael Gamper und Helmut Hühn beschreiben einen Begriff von *Darstellung*, der auch für diesen Zusammenhang Gültigkeit besitzt: »Darstellung präfiguriert, produziert und interpretiert das Dargestellte, wobei sie sich selbst markiert und exponiert.«<sup>67</sup> »Darstellung« verfügt darüber hinaus über ein »Fiktions- und Konstruktionsbewusstsein, Selbstreferenz und materielle Konkretion.«<sup>68</sup> Diese Parameter beschreiben auch die *fabrique*: Denn wenn der Prozess der *Darstellung* ein Objekt aus seinem ursprünglichen Zusammenhang herauslöst und dadurch eine Bedeutung festlegt, dann werden durch *fabriques* bestimmte Phänomene – sei es eine bestimmte »Stimmung«, sei es die Vorstellung von Authentizität schlechthin – sichtbar gemacht beziehungsweise als solche überhaupt erst hergestellt. Ebenso sind Selbstmarkierung und Exponierung kon-

stitutiv für *fabriques*.<sup>69</sup> Ferner zeigt sich in den *fabriques* die Dialektik von »Konstruktionsbewusstsein« auf der einen und »Selbstreferenz und materielle[r] Konkretion« auf der anderen Seite, denn eine *fabrique* stellt eine Nachahmung – wenn auch oft ohne konkretes Vorbild – dar und muss als solche auch reflexiv wahrnehmbar werden, zugleich aber die Wirkung entfalten, als ob sie »echt« sei. So sehr wie sie von einer externen Referenz (einer äußerlichen Realität) abhängig ist, so sehr verweist sie auch auf sich selbst (als zweite Realität) und vollzieht diesen doppelten Verweis in einer spezifisch materialisierten Form. Hirschfeld spricht hier von der »wirkliche[n] Darstellung«. <sup>70</sup> In dieser Hinsicht steht die *fabrique* quer zu einem klassischen Verständnis von Architektur, das zwar Architektur als nachahmende Kunst begreift, jedoch, so Vidler, »by imitating nature less directly than the other arts, more by analogy than appearance«. <sup>71</sup> In Form einer *fabrique* wird das gesamte Äußere – nicht mehr nur bestimmte Elemente der Fassade oder die Imitation von Konstruktionsprinzipien – zu einer Darstellung von *etwas*.

### **Ferme ornée**

In seiner Kritik an den *parcs anciens*, womit der formale französische Garten gemeint ist, wendet sich Watelet auch gegen dessen Emblematik: »Je préférerois aux scènes les plus artistement décorées, des hameaux dont les habitants heureux de mon bonheur, aisés de mon superflus, soulagés dans leurs maux, offriroient des tableaux animés & intéressants pour les ames sensibles; & je serois bien plus sûr de ses effets simplement humains, que de ceux du genre terrible, pathétique & emblématique.« <sup>72</sup> Anstelle eines emblematischen Skulpturenprogramms möchte Watelet im Garten *fermes ornées* etablieren, die er in seinem *Essai sur les jardins* bereits ausführlich beschrieben und als die einzig richtige Form der Gartengestaltung auserkoren hat.

Der *Hameau de la Reine* wird oft als *ferme ornée* bezeichnet, unterscheidet sich von ihr aber in einigen Punkten. <sup>73</sup> Entsprechend soll hier argumentiert werden, dass er eine eigenständige Bautypologie, die des *hameau*, repräsentiert. Der Begriff des *hameau* fällt zwar in Watelets *Essai sur les jardins*, jedoch stellt er darin noch kein eigenständiges Konzept dar. <sup>74</sup> Die Beziehung zwischen *fabrique*, *ferme ornée* und *hameau* lässt sich anhand von zwei Entwicklungstendenzen pauschalisieren, wenngleich die tatsächliche Entstehung komplexer verlief: Einerseits entwickelte sich die *ferme ornée* als eine besondere, das heißt ästhetisch aufgewertete Form des Bauernhofs oder Landguts. In diesem Fall, der vordergründig in England begegnet, hat die

*ferme ornée* mit der Idee der *fabrique* nur wenig zu tun. Andererseits entstand – vor allem in Frankreich und Deutschland – eine Version der *ferme ornée*, die schließlich sowohl den eigenständigen Typ des *hameau* oder *Dörfle* ausbildete, als auch stärker auf der Idee der *fabrique* beruhte. Beide Phänomene näherten sich demnach von zwei gegensätzlichen Seiten an: Auf der einen Seite ging es um die ästhetische Transformation einer Nutzarchitektur, womit die *ferme ornée* das Ende eines Prozesses markierte, der primär die Veränderung tradierter Formen landwirtschaftlicher Gebäude innerhalb gartenkünstlerischer Kontexte betraf. Auf der anderen Seite standen die Einführung einer Ästhetik des Ländlichen, Dörflichen und Vernakulären – einer Ästhetik, die als Teil des Folklorismus zu beschreiben sein wird – in Gartenräume und damit die Aufwertung vormals marginalisierter Architekturen, wenngleich diese nun in idealtypischer und formal überhöhter Weise in Erscheinung traten. Obwohl beide Entwicklungen unterschiedliche Ausgangspunkte hatten und zu einem jeweils anderen Ergebnis führten, vollzogen sie sich nicht unabhängig voneinander. Viel eher ist von einem Verhältnis der Aneignungen, Transformationen und von teils widersprüchlichen Bezugnahmen auszugehen. Beiden Tendenzen ist gemein, dass sie ihre Identität durch die (verschleierte) Negation der herkömmlichen Landwirtschaft gewannen: Die *ferme ornée* englischer Prägung entwickelte für die Landwirtschaft eine für diesen Bereich bis dato beispiellose Architektursprache, die auf andere Bauaufgaben verwies und damit einen Bruch mit vorhandenen Modellen der Landwirtschaft markierte. Im Gegensatz dazu waren *hameaux* und *Dörfle* durch die Übernahme und Idealisierung einer vernakulären Architektur gekennzeichnet, wobei eine funktionierende Landwirtschaft keine notwendige Bedingung mehr darstellte.

Landwirtschaftliche Nutzbereiche waren schon immer Teil größerer Gartenanlagen gewesen.<sup>75</sup> Die *fermes ornées* und *hameaux* stellten keine Transformation dieser wenig beachteten, ausschließlich funktionalen Bereiche dar, sondern etablierten einen eigenständigen Bereich, der vordergründig durch seine ästhetische Qualität gekennzeichnet war. Entsprechend gilt es danach zu fragen, auf welche Weise, mit welchen Effekten und auf welcher Grundlage diese Architekturen in den Garten Einzug hielten; denn sie verkörperten keineswegs bloß die Integration der Agrikultur in den Garten.

Der Begriff der *ferme ornée* taucht zuerst im Anhang zur zweiten Auflage von Stephen Switzers *Ichnographia Rustica* auf:<sup>76</sup> »This Taste, so truly useful and delightful as it is, has also for some time been the Practice of some of the best Genius's of France under the Title of *La Ferme Ornée*. And that Great-Britain is now likely to excel in it, let all those who have seen the Farms and Parks of *Abbs-Court*, *Riskins*, *Dawley-Park*, now a doing, with other Places of

like Nature declare.«<sup>77</sup> In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich jedoch in Frankreich keine *fermes ornées* nachweisen. Viel eher ist der Begriff eine Neuschöpfung von Switzer, der durch die Behauptung eines französischen Ursprungs vorzugeben suchte, dass dieser Begriff und damit auch das dazugehörige Phänomen bereits bestanden habe und nun auch in England Verwendung finden könne.<sup>78</sup>

Noch vor Switzer entwickelte Joseph Addison in einem Artikel im *Spectator* im Jahr 1712 die Idee der *ferme ornée*, ohne allerdings einen eigenen Begriff dafür einzuführen. In seinen kritischen Einlassungen zum Barockgarten stellt er die Frage, ob die Trennung von agrikultureller Nutzfläche und Lustgarten hinfällig sei und man nicht besser beides miteinander vereinen solle: »It might, indeed, be of ill Consequence to the Publick, as well as unprofitable to private Persons, to alienate so much Ground from Pasturage, and the Plow, in many Parts of a Country that is so well peopled, and cultivated to a far greater Advantage. But why may not a whole Estate be thrown into a kind of Garden by frequent Plantations, that may turn as much to the Profit, as the Pleasure of the Owner?«<sup>79</sup> Addison entwarf hier noch keine konkrete Idee eines neuen Gebäude- oder Gartentyps, doch bildeten seine viel diskutierten Überlegungen zur Verschönerung von Landgütern mit den Mitteln der Gartenbaukunst eine Grundlage, auf der die *ferme ornée* entstehen konnte.

Auf Addisons Ausführungen aufbauend, entwickelte Switzer bereits 1715 in einer drei Jahre vor der *Ichnographia Rustica* erschienenen Schrift sein Konzept des »rural way of gardening«,<sup>80</sup> das er auf drei Grundsätze bezog: »Utile qui dulci miscens, ingentia Rura, Simplex Munditiis ornans.«<sup>81</sup> Die Horaz' *De arte poetica* entlehnte Formel »utile dulci«<sup>82</sup> dient Switzer zur Erklärung der »judicious Mixture and Incorporation of the Pleasures of the Country, with the Profits«. <sup>83</sup> »Ingentia Rura«, aus Vergils *Georgica* stammend,<sup>84</sup> bezeichne den »extensive Way of Gard'ning«, <sup>85</sup> womit Switzer auch die Eingliederung der umliegenden Landschaft meint und sich zugleich gegen eine kleinteilige Aufteilung der Gärten wendet. Mit »Simplex Munditiis« kritisiert er die Künstlichkeit früherer Gartenanlagen, der er eine Orientierung an den Prinzipien der Natur entgegensetzt: »[...] if the Beauties of Nature were not corrupted by Art, Gardens would be much more valuable.«<sup>86</sup> Damit sind drei für die gesamte Entwicklung der Gartentheorie gewichtige Prinzipien genannt: Verbindung von Nützlichkeit und Schönheit, Einhegung der Landschaft, (nachahmende) Orientierung an der Natur. Während diese nicht nur die *ferme ornée* betreffen, weisen sie ihr aber – insbesondere in der von Switzer hervorgehobenen Verbindung von Nützlichkeit und Vergnügen – einen besonderen Platz in der Gartenbaukunst zu. Durch die Dekontextualisierung der Verse



von Horaz und Vergil und deren Aneignung für die Gartentheorie behauptet Switzer eine überzeitliche Gültigkeit seiner Ideen: Die Idee der *ferme ornée* und die des »rural way of gardening« seien keine Neuerungen, sondern die Rückkehr zu einem (verloren gegangenen) Ideal.

Thomas Whatelys Abhandlung *Observations on Modern Gardening* stellt die prominenteste und folgenreichste Auseinandersetzung mit der *ferme ornée* dar. Zum Zeitpunkt ihres Erscheinens, 1770, bestanden mit The Leasowes und Wooburn Farm bereits die wichtigsten *fermes ornées* in England, womit eine Grundlage für Whatelys Überlegungen und zugleich für die erste umfangreichere Theoretisierung dieses Phänomens gegeben war. Whately macht vier Gartenbereiche aus: *farm*, *garden*, *park* und *riding*.<sup>87</sup> Zwar ähneln sich alle vier, können sich überschneiden und durchmischen, doch hat jeder Bereich seinen eigenen Charakter (»*elegance* is the peculiar excellence of a garden; *greatness* of a park; *simplicity* of a farm; and *pleasantness* of a riding«<sup>88</sup>), eine spezifische Funktion und einen besonderen Stil. Hinsichtlich der Unterscheidung von *garden* und *farm* heißt es: »Though a farm and a garden agree in many particulars connected with extent, yet in style, they are the two extremes. Both indeed are subjects of cultivation; but cultivation in the one is husbandry, and in the other decoration: the former is appropriated for profit, the latter for pleasure: fields profusely ornamented do not retain the appearance of a farm; and an apparent attention to produce, obliterates the idea of a garden.«<sup>89</sup> In Whatelys Theorie wird die Trennung von Nutzbereichen und Bereichen, die dem Vergnügen dienen, als ein Hauptproblem der Entwicklung des Gartens bestimmt. Die *ferme ornée* schaffe hier Abhilfe: »[...] and one of the latest improvements has been to blend the useful with the agreeable.«<sup>90</sup> Die *farm* wird schließlich in vier unterschiedliche Kategorien eingeteilt: *pastoral*, *ancient*, *simple* und schließlich *ornamented farm*. Whately vermischt in seinen Ausführungen zu dieser Unterscheidung allerdings Eigenschaften, die kaum eine Vergleichsbasis bieten: Die *pastoral farm* diene der Nachahmung von in der pastoralen Dichtung entwickelten Vorstellungen der Schäferidylle, die *ancient farm* der Repräsentation des »lower degree of cultivation«<sup>91</sup>, wie es England noch vor einigen Jahrhunderten geprägt habe. Die *simple farm* sei hingegen frei von einem »imitative character«<sup>92</sup> und stelle ein einfaches Landgut dar, das aber mit »[s]ome degree of polish and ornament« gestaltet sei. Bei der *ornamental farm* als Weiterentwicklung der *simple farm* kommt es aber zu einer noch stärkeren Vermischung von Elementen des *garden* und der *farm*. Zwar sind diese Aufteilungen nicht durch eine Trennschärfe gekennzeichnet, doch dienen sie Whately als heuristisches Mittel, um annäherungsweise zu einer Definition der *ornamental farm* zu gelangen.

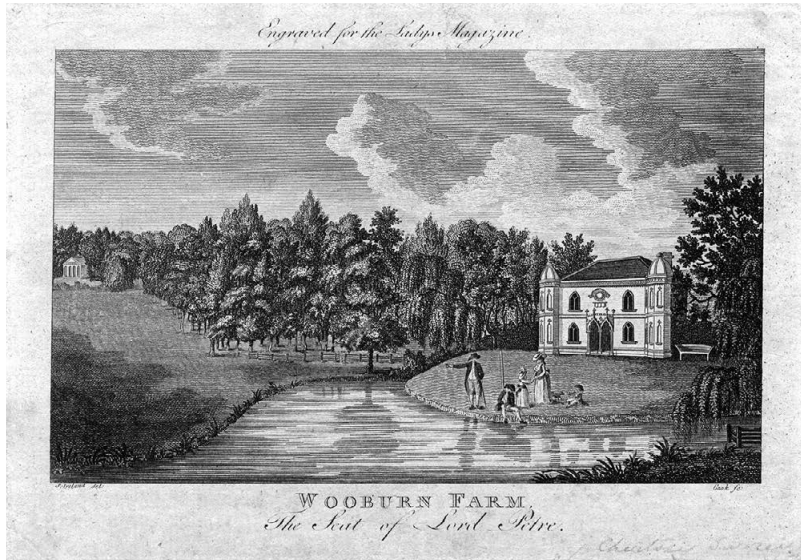


Abb. 82: Samuel Ireland, *Wooburn Farm*, um 1770, Stich, 11,9 × 17 cm, The British Museum, London

Whately führt seine Überlegungen zur *ornamental farm* anhand eines einzigen Beispiels, Wooburn Farm, aus und geht damit induktiv vor, wobei er die vorhergehende Definition weitestgehend außer Acht lässt. Whatelys Beschreibung von Wooburn Farm war die bis dato umfanglichste Darstellung einer *ferme ornée*, die zudem ab 1771 in französischer Übersetzung verfügbar war, also zu genau jenem Zeitpunkt, zu dem mit dem *Hameau de Chantilly*, der 1774 fertiggestellt wurde, der erste *hameau* in Frankreich entstand. Auffallend ist in Whatelys Schilderung, dass er zwar die einzelnen Elemente als »elegant decorations«<sup>93</sup> beschreibt und auch die wirtschaftlichen Gebäude behandelt, diese jedoch nicht im Vordergrund seiner Analyse stehen. Viel eher geht es ihm um die räumliche Aufteilung der einzelnen Elemente des Gartens. Die *farm* selbst bildet das Zentrum, um das ringsum ein Garten angelegt ist. Whatelys Interesse richtet sich dabei auf einzelne Szenen, die durch den Rundgang geschaffen werden und die die »more simple delights of the country«<sup>94</sup> zur Anschauung bringen. Die *ornamental farm* ist damit »the means of bringing every rural circumstance within the verge of a garden«.<sup>95</sup> Der (dekorative) *garden* und die (wirtschaftliche) *farm* sind räumlich getrennt, beziehen sich aber aufeinander, insofern die *farm* nicht nur eine wirtschaftliche Funktion übernimmt, sondern auch als besonders gestaltete Architektur exponiert und vom Garten aus ansichtig wird.



Abb. 83: Luke Sullivan, *Wooburn Farm*, 1759, Stich, 22,8 × 30,5 cm, The British Museum, London

Die Architektur der wirtschaftlichen Gebäude der *ornamental farm* erinnert dann zumeist auch nicht mehr an einen Bauernhof. Stattdessen wird ein großer Aufwand betrieben, um genau diese Referenz zu vermeiden und zugleich aufzuzeigen, dass hier etwas gänzlich anderes als ein herkömmlicher Bauernhof entstanden ist. Wooburn Farm verfügt unter anderem über ein *Gothic Cottage* (Abb. 82), während ein anderes Gebäude dort an den Palladianismus eines Inigo Jones angelehnt ist (Abb. 83). Ähnliche Referenzen finden sich auch in Hagley, Enville oder Davenport House. Wieder andere englische *fermes ornées*, so etwa The Leasowes, zeichnen sich durch eine zurückhaltende Architektur aus, weisen dann aber trotz allem Elemente wie beispielsweise ein Palladio-Motiv auf. So verschieden die Baustile sind, so verschieden ist auch die Umsetzung der tatsächlichen landwirtschaftlichen Produktion.

Der Begriff und die tatsächliche Gestalt der *ferme ornée* bleiben daher – das zeigt sich schon allein in Whatelys Ausführungen – äußerst vage. In Bezug auf die *ferme ornée* in England lassen sich dennoch zwei Punkte festhalten, die für die weiteren Überlegungen maßgeblich sind: Erstens mussten landwirtschaftliche Räume und Gebäude überhaupt als bedeutsam verstanden

werden, damit sie schließlich ausgeschmückt werden beziehungsweise eine baukünstlerisch hochwertige Form annehmen konnten. Erst die Nobilitierung von Bauernhof und Länderei selbst – egal ob diese auf ökonomischen, sozialen oder kulturellen Argumenten fußte – machte es möglich, dass deren Gestaltung zu einem wichtigen Faktor in der noch jungen gartentheoretischen Debatte wurde.<sup>96</sup> Zweitens liegt darin auch der Grund, weshalb die englischen *fermes ornées* durch eine Ästhetik gekennzeichnet sind, die der Rustikalität einfacher Bauernhöfe entgegensteht. Mittels der Architektur wurde der Versuch unternommen, den neuen Status der Agrikultur aufzuwerten, indem Wirtschaftsgebäude in Baustilen errichtet wurden, die sonst nur für repräsentative Bauten vorgesehen waren. Nicht zuletzt ist das auch als ein Akt der Differenzierung gegenüber herkömmlichen landwirtschaftlichen Betrieben zu verstehen, mit denen die *ferme ornée* – so die von dieser zur Anschauung gebrachte Behauptung – nun nichts mehr gemein haben sollte.

### *Hameau*

Die Idee der *ferme ornée* war in England bereits 1750 am Aussterben.<sup>97</sup> Was von ihr übrig blieb, charakterisiert Douglas Chambers als »a sort of farm museum, a collection of monuments and buildings meant to signify a nostalgia for a rural ideal made increasingly impossible by the enclosures and the gentrification of the rural hierarchy.«<sup>98</sup> Mit »farm museum« und »nostalgia« – neutraler müsste man sagen: dem Rückgriff auf die Vergangenheit, während die ursprüngliche *ferme ornée* durch ein progressives Ideal gekennzeichnet war – sind erste Merkmale benannt, die für die Unterscheidung zwischen *ferme ornée* und *hameau* zentral sind.

Wenn die *ferme ornée* bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also zu dem Zeitpunkt, zu dem diese in Frankreich erst auftauchte, an sich gar keine Neuerung mehr darstellte, dann muss man von einer verspäteten Rezeption ausgehen. Ein direkter Import der Prinzipien der *fermes ornées* lässt sich außerhalb Englands in der Gartenpraxis, im Gegensatz zur Gartentheorie, nur in wenigen Fällen nachweisen. Ihre Entwicklung im restlichen Europa (vor allem in Frankreich) und die Herausbildung eines eigenen Typs des *hameau* sind damit zugleich als eine Transformation der englischen *ferme ornée* und als eine eigenständige Entwicklung zu verstehen, die teils auf anderen Grundlagen basierend eine ganz eigene Ästhetik ausbildete.

Nur frühe Anlagen in Frankreich, die auch teilweise einen expliziten Bezug zu konkreten *fermes ornées* in England behaupteten, gaben sich noch

als ein Versuch zu erkennen, deren Prinzipien auf dem Kontinent zu etablieren. Zu nennen sind hier Ermenonville (1762–1776) und Moulin-Joli (1754–1772).<sup>99</sup> Der Marquis de Girardin erblickte in seinem Garten Ermenonville eine französische Version von The Leasowes.<sup>100</sup> Der dortige landwirtschaftliche Betrieb folgte ähnlichen Prinzipien, und Girardin setzte sich mit neuen Methoden der Agrikultur auseinander, die er zumindest theoretisch in *De la composition des paysages* reflektierte.<sup>101</sup> In Ermenonville kam es zu einer starken Durchmischung unterschiedlicher Elemente, die räumlich nur selten voneinander geschieden sind. Zudem reichte die Ästhetik der versammelten Architekturen von antikisierenden Ruinen (der *Temple de la philosophie moderne*) über den »mittelalterlichen« *Tour de Gabrielle* bis hin zur primitiven *Cabane du philosophe*, die Girardin für Jean-Jacques Rousseau baute, der wenige Jahre danach in Ermenonville starb. Der Bau der Anlage Moulin-Joli wiederum kann als praktische Auseinandersetzung Watelets mit dem Typus der *ferme ornée* gelten, mit der er sich ebenfalls theoretisch in seinem *Essai sur les jardins* befasste – seine Beschreibung der *ferme ornée* verweist hier bereits auf den Typus des *hameau*. Moulin-Joli war im klassischen Sinn eine *ferme ornée*, da die einzelnen Bereiche (formaler Garten, Landhaus, Mühle und andere agrikulturelle Gebäude) voneinander getrennt waren. Jedoch waren die Gebäude der *ferme ornée* bereits durch einen *goût champêtre* gekennzeichnet, womit Moulin-Joli sich von den *fermes ornées* englischer Prägung absetzte und – verbreitet durch zahlreiche Stiche – zum Vorbild späterer *hameaux* werden konnte. Ein weiteres Beispiel, das sich noch ausdrücklicher über eine tatsächliche Produktivität definierte, war die Anlage des Duc de Liancourt, die größere Wohnstätten für Bedienstete und eine Manufaktur beinhaltete und damit weniger dem Ideal einer (rein) agrikulturellen Produktion der englischen *ferme ornée* entsprach.<sup>102</sup>

Innerhalb der Zeitspanne von nur einem Jahrzehnt bildete sich um 1780 schließlich der neue Typ des *hameau* heraus, der mit der *ferme ornée* nur auf den ersten Blick Gemeinsamkeiten aufweist. Frankreich stellte das Zentrum dieser Entwicklung dar, wobei gleichzeitig ähnliche Anlagen in Belgien, Dänemark, Deutschland, Österreich und Schweden auftauchten. Der Bau der *hameaux* und *Dörfle* stand in einem engen Wechselverhältnis mit gartentheoretischen Schriften und Musterbüchern, deren Erscheinen im gleichen Zeitraum seinen quantitativen und qualitativen Höhepunkt erreichte. Zwar fand der Begriff der *ferme ornée* in den meisten gartentheoretischen Schriften weiterhin Verwendung, doch wandelte sich in den meisten Fällen seine Bedeutung. Die Unterschiedlichkeit der einzelnen Anlagen ist nicht zu vernachlässigen, dennoch ähneln sie sich darin, wie jeweils die agrikulturelle Produktivität gewich-

tet war, wie die *hameaux* in einen Garten mit anderen *fabriques* eingegliedert waren und in welchem Maße ihre Ästhetik durch eine Vorstellung von vernakulärer Architektur gekennzeichnet war. Kursorische Bezugnahmen auf derartige andere *hameaux* dienen im Folgenden dazu, das Phänomen *hameau* zu beschreiben, um darauf aufbauend zeigen zu können, dass der *Hameau de la Reine* den Endpunkt einer Entwicklung markierte, weil er zahlreiche Elemente und Eigenschaften aufgriff, die zuvor bereits in anderen Anlagen entwickelt worden waren. Dabei sind es vor allem drei Aspekte, anhand derer sich die Entwicklung des *hameau* – gerade auch in Abgrenzung von der *ferme ornée* – erklären lässt: Produktivität, Raumordnung und Ästhetik.

### Ausgestellte Produktivität

Eine Grundidee der *ferme ornée* englischer Prägung war die Integration agrikultureller Produktion in den Garten und eine damit einhergehende Aufwertung ländlicher Tätigkeiten, die auf den Begriff der Ästhetisierung gebracht werden kann. Landwirtschaft war hier in einer idealtypischen Ausprägung erfahrbar, das heißt, die Gewichtung zwischen Produktivität und der Darstellung oder Ausstellung von Landwirtschaft fiel zugunsten Letzterer aus.<sup>103</sup> In vielen *hameaux* in Frankreich und in zahlreichen *Dörfle* in Deutschland verstärkte sich die Gewichtung dieses Verhältnisses nun dahin gehend, dass oft Landwirtschaft nicht mehr betrieben, sondern nur noch zur Schau gestellt wurde. Die Formen, die diese Zurschaustellung annahm, variierten zwischen einer lediglich temporär begrenzten Belegung mit angestellten Schauspieler\*innen oder verkleideten Dorfbewohner\*innen und der Etablierung eines »authentischen« landwirtschaftlichen Betriebs nach Art des *Hameau de la Reine*, dessen Funktionieren aber lediglich der *Darstellung* von Produktivität diene. Agrikulturelle Produktion präsentierte sich in den *hameaux* lediglich in ihrer Äußerlichkeit, was sowohl offensichtliche Inszenierungen als auch, wie im *Hameau de la Reine*, die Behauptung tatsächlicher landwirtschaftlicher Produktivität miteinschloss. Landwirtschaft war hier lediglich ästhetisches Objekt, und die Idee des Nützlichen wurde allein als ästhetische Kategorie formuliert.<sup>104</sup>

Die französische Gartentheorie begründete dies mit unterschiedlichen Argumenten. Für Carmontelle, der Monceau gestaltete, stellte die Sichtbarkeit von Arbeit in einer *ferme ornée* ein Hindernis dar, wenn es darum ging, Vergnügen zu bereiten: »Nous ne saurions nous amuser des soins d'une ferme; c'est une multiplicité d'occupations, qui ne laisse aucun loisir, & ces détails de la vie rurale s'accordent mal avec nos goûts, pour la société, les plaisirs & la dissipation; on

en aime plus la description que la pratique.«<sup>105</sup> Die Tätigkeiten (»occupations«), die auf einem Bauernhof ausgeführt werden, nicht der Bauernhof selbst, sollten demnach im Garten vermieden werden. Als bloß ästhetisches Objekt konnte der Bauernhof aber – gerade aufgrund seiner kontextuellen Fremdartigkeit – in den Garten integriert werden. Bereits die Gegenüberstellung von einer »pratique« des »vie rurale«, die es zu unterlassen gelte, und dessen »description« zeigt an, dass Carmontelle ausschließlich auf die passive Betrachter\*innenrolle und damit auf die Zurichtung des »vie rurale« als Anschauungsobjekt abhebt.

Antoine Nicolas Duchesne benutzt in seiner 1775 erschienenen gartentheoretischen Schrift *Sur la formation des jardins* zwar noch den Begriff der *ferme ornée*, weicht aber in seinen Ausführungen dazu stark vom in England geprägten Modell ab: »Les Bâtimens placés au centre, mais séparés les uns des autres; le Corps-de-logis du Maître, celui des Valets, les Granges, la Charreterie, le Four; différens petits enclos de Jardins pour les légumes, ou pour quelques menus grains; le plus orné tenant à l’Habitation principale, mais sans faste aussi-bien qu’elle.«<sup>106</sup> Das Funktionieren der Landwirtschaft und die Betriebsamkeit der *ferme ornée* werden hier – im Gegensatz zur englischen Diskussion oder zum ein Jahr zuvor erschienenen *Essai sur les jardins* von Watelet – gar nicht mehr erwähnt. Für ihn dient die *ferme ornée* nicht zwangsläufig der agrikulturellen Produktion, sondern »[de] ramener, au milieu de luxe, la vie rustique de nos vertueux ancêtres.«<sup>107</sup> Die *ferme ornée* übernimmt bei Duchesne also weder eine praktische Funktion, noch geht es ihm um die Ausschmückung eines vormaligen Nutzbereichs, ihr Zweck liegt nach seiner Auffassung allein in der Einführung einer rustikalen Ästhetik. Aspekte der landwirtschaftlichen Produktion kommen nun nicht einmal mehr als diskursive Behauptung vor. Als bloße Trägerin einer bestimmten Aussage und ihrer ursprünglichen Funktion entledigt, erlangt die *ferme ornée* bei Duchesne den gleichen Status wie eine *fabrique*.

Je mehr die ursprüngliche Funktion eines Bauernhofs verleugnet wurde, desto intensiver musste diese Negation verschleiert werden, um nicht dem Vorwurf der Künstlichkeit ausgesetzt zu sein und um den Anspruch von Authentizität einzulösen. Eine solche Kompensation erfolgte mittels der räumlichen und diskursiven Verortung der *hameaux* sowie in der Aneignung einer vernakulären Ästhetik. Im Falle des *Hameau de la Reine* geschah dies einerseits durch das Angrenzen an die Gemarkung des Dorfs Saint-Antoine. Andererseits wurde durch die spezifische Ausrichtung der einzelnen Gebäude des *Hameau* der Kirchturm dieses Dorfes in das Panorama des *Hameau de la Reine* integriert. Damit wurde gleichsam der Behauptung Anschaulichkeit verliehen, dass der *Hameau de la Reine* in einer natürlichen Beziehung zu seiner Umwelt

stehe und demnach ein »normales« Dorf wie auch Saint-Antoine sei. Im Südwesten hingegen wurde durch die aufgeschütteten Hügel die Verbindung zum *Petit Trianon* abgeschnitten. Jegliches sichtbare Zeichen der Zugehörigkeit zum höfischen Kontext wurde auf diese Weise unterdrückt. Eine ähnlich geardete Behauptung von Echtheit bestimmte auch das nahe Stuttgart gelegene *Dörfle* von Hohenheim. Gottlob Heinrich von Rapp beginnt 1795 in seiner Beschreibung der für Franziska von Hohenheim erbauten Anlage mit der ländlichen Umgebung und äußert, dass das *Dörfle* an ein bereits bestehendes Dorf anschließe und »gleichsam mit diesen Anlagen verwebt, die Illusion erweitert und stärkt«. <sup>108</sup> So wird im *Hameau de la Reine* sowie im Hohenheimer *Dörfle* über die Integration der Umgebung – sei dies räumlich oder diskursiv – die Idee des Charakters eines Ortes aufgerufen, der für die Echtheit der Gartenanlage bürgt. Mit Whately gesprochen, wird durch die Lokalisierung ein »transitory image« geschaffen, das aus den (vermeintlich) gegebenen Umständen natürlich entsteht (»irresistibly occurred«). <sup>109</sup>

## Räumlichkeit

Wenn *hameaux* nicht zwangsläufig durch den Anspruch einer tatsächlichen Produktivität bestimmt waren, dies aber durch Effekte, die eine Echtheit behaupteten, zu verschleiern versucht wurde (also der Anschein erweckt werden sollte, dass es ein »echter« Bauernhof ist), so musste sich das auch auf ihre räumliche Struktur auswirken. Morel beschreibt diese in seiner *Théorie des jardins*, der ersten gartentheoretischen Schrift, in der der Begriff »hameau« auftaucht, folgendermaßen: »A travers les arbres inégaux d'un bois négligé qui borde une prairie, l'on entrevoit à peine quelques toits de chaume; c'est un petit nombre de cabanes éparses qui forment un hameau. Ces rustiques habitations, placées chacune au milieu d'un verger agreste entouré de haies & de simples palis, sont si peu apperçues, qu'elles ne détruisent pas le caractère solitaire d'un site si champêtre [...]«. <sup>110</sup> Ein *hameau* erscheint hier als von der ihn umgebenden Gartenanlage isoliertes Ensemble, bestehend aus einzelnen verstreuten Hütten. <sup>111</sup> Ein *hameau* ist demnach nicht durch die Einansichtigkeit, ein einziges *Bild* eines Dorfes, bestimmt – ein Kriterium, das bei Morel für andere Gartengebäude hingegen zentral ist. Stattdessen betont er die lose Anordnung der einzelnen Häuser, wie sie auch in einem »echten« Dorf zu finden seien. Die *ferme ornée* englischer Prägung war im Gegensatz dazu durch eine anderweitige, räumliche Struktur gekennzeichnet. Sie bestand aus eher wenigen, meist recht großen Gebäuden, die zudem oft als Solitäre in einer



Gartenanlage platziert waren und weniger dem Aufbau eines Dorfes entsprachen. Grund hierfür war primär der Platzbedarf: Die benutzbaren Ställe und Scheunen benötigten ein größeres Raumvolumen als die meist nicht für eine agrikulturelle Nutzung – oder nur zur *Darstellung* einer solchen – bestimmten Gebäude eines *hameau*. Die *Grange* im *Hameau de la Reine* verfügte daher über einen kleinen Grundriss, und die später ergänzte *ferme* war – gerade auch im Vergleich mit englischen *ferme ornées* sowie tatsächlichen Bauernhöfen, nicht zuletzt solchen in Versailles selbst – ebenfalls von geringen Dimensionen.

Der Charakter eines »echten« Dorfes wurde in den *hameaux* auch dadurch unterstrichen, dass nun nicht mehr, wie bei der *ferme ornée*, lediglich der Landwirtschaft dienende Gebäude – etwa Ställe und Scheunen – errichtet wurden, sondern vermehrt einfache Wohnhäuser und generische Häuser, die von außen zumeist nichts über ihre Funktion verrieten und denen erst durch ihre Benennung (*Maison du Garde*, *Grange*, *Laiterie* etc.) eine Funktion zugeschrieben wurde. Entsprechend schildert Watelet auch den Aufbau eines *hameau*, den er meist schlicht als »cour« bezeichnet: »[...] elle [la cour; Anm. FV] est environnée de tous les bâtimens nécessaires; & leurs usages différents sont indiqués sur leur entrée [...]«<sup>112</sup> Ohne eine genaue Bezeichnung der Gebäude bliebe demnach ihre Funktion verborgen. Wenngleich keiner der existierenden *hameaux* über eine derartige Beschilderung verfügte, sind die in den meisten Plänen und Beschreibungen ausgewiesenen Benennungen der einzelnen Häuser durchaus programmatisch. In ihrer Konkretion ähneln sie der Bezeichnung der *fabriques*, bei denen ebenfalls der eindeutige Titel eine genaue Lesart vorgibt.

Mit der damit behaupteten Vollständigkeit eines Dorfes und der Integration von dezidiert als Wohnstätten von Bediensteten vorgesehenen Gebäuden grenzten sich diese Anlagen in doppelter Weise von der *ferme ornée* englischer Prägung ab: Einerseits waren es nicht mehr Aristokrat\*innen, die sich für eine »gute« Landwirtschaft einsetzten und diese betrieben, sondern »echte« Landbewohner\*innen, die im Dorf lebten. Für den *Hameau de la Reine* wurde bereits gezeigt, dass dort keine Wohnräume für Marie-Antoinette und andere adelige Gäste geplant waren. Gleiches lässt sich auch für fast alle anderen *hameaux* und *Dörfle* sagen. Andererseits rangierte damit die Inszenierung eines »echten« Dorflebens über der – gar nicht oder nur noch partiell – stattfindenden agrikulturellen Produktion. Auch hierin liegt eine Erklärung dafür, dass die räumliche Gliederung der *hameaux* vermeintlich echten Weilern folgte. Nur noch in wenigen Fällen, wie dem Hohenheimer *Dörfle* (Abb. 84), waren die einzelnen Gebäude in einen von verschlungenen Wegen durchzogenen Grundriss eines Landschaftsgartens eingegliedert, der dem Aufbau

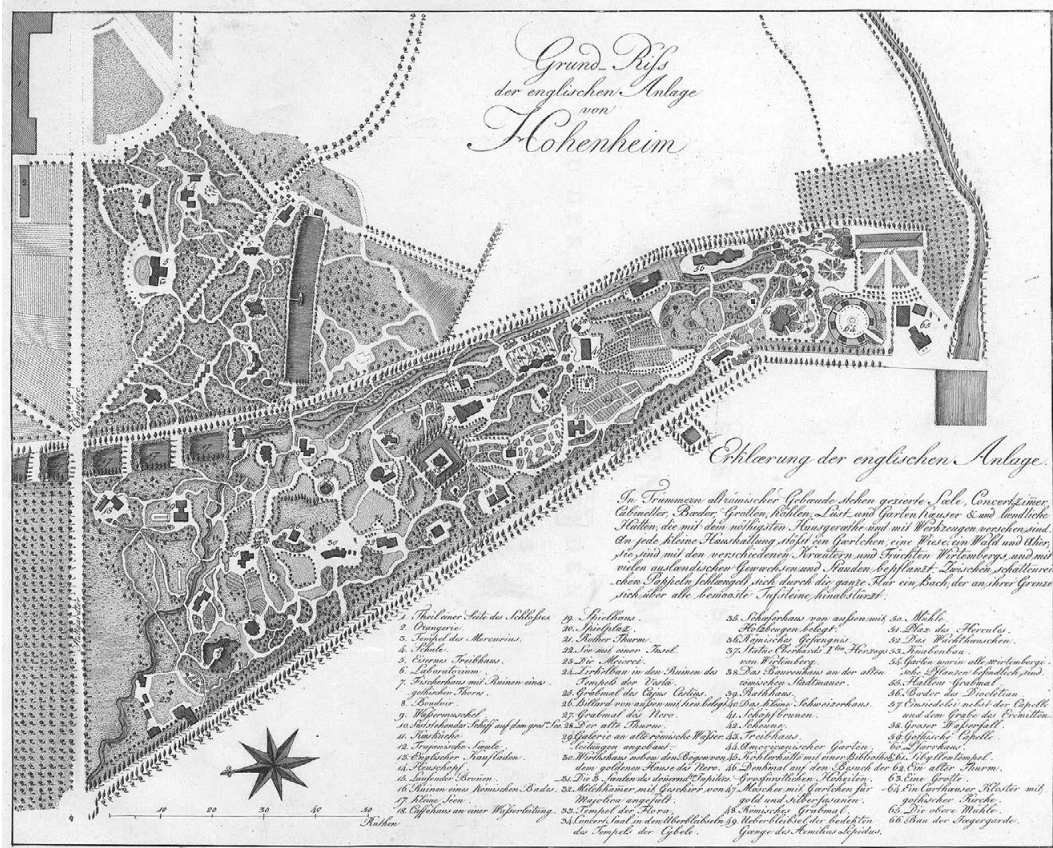


Abb. 84: Viktor Heideloff, *Grund-Riss der englischen Anlage von Hohenheim*, aus: ders.: *Ansichten des herzoglich-württembergischen Landsizes Hohenheim, Nürnberg 1795*

eines Dorfes widersprach. Die räumliche Anordnung nach dem Vorbild »echter« Dörfer (oder zumindest der Vorstellung davon) zielte auf einen Authentizitätseffekt, der an späterer Stelle als die Etablierung eines »empirischen Raums« beschrieben werden soll.<sup>113</sup>

Der *hameau* in Chantilly, 1774 vom Architekten Jean-François Leroy für den Prince de Condé errichtet, war nicht nur die erste Anlage, die diesen Namen trug, sondern stellte auch in seiner räumlichen Struktur ein Vorbild für die meisten anderen *hameaux* dar.<sup>114</sup> Am östlichen Ende des wenige Jahre zuvor angelegten *jardin anglais* befindet sich der aus sieben rustikalen, kleinen Häusern bestehende *hameau*. Keiner der zum *hameau* füh-

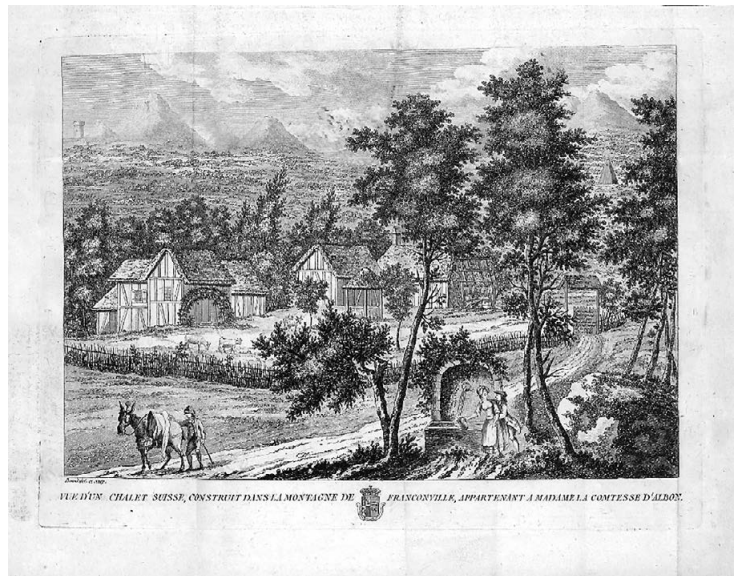


Abb. 85: Anonym, *Vue d'un chalet suisse construit dans la montagne de Franconville*, aus: Jean-Louis Le Prieur: *Description d'une partie de la vallée de Montmorenci, et de ses plus agréables jardins*, Paris 1788

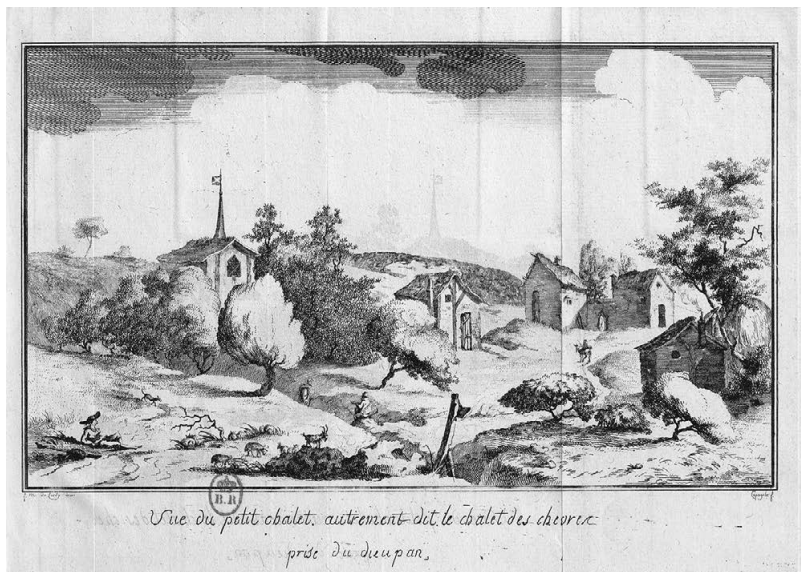


Abb. 86: Anonym, *Vue du petit chalet autrement dit le chalet des chèvres*, aus: Jean-Louis Le Prieur: *Description d'une partie de la vallée de Montmorenci, et de ses plus agréables jardins*, Paris 1788



Abb. 87: Godefroy Engelmann, *Ferme du Parc de Bellevue*, aus: Louis Albert Ghislain Bacler d'Albe: *Promenades pittoresques et lithographiques dans Paris et ses environs*, Paris 1822, Abb. 32

renden Wege gibt den Blick auf ein – im Sinne der englischen Theorie des Landschaftsgartens – »ideal« arrangiertes Dorfpanorama frei, viel eher ist der *hameau* als ein gewachsener, in sich geschlossener Ort inszeniert.<sup>115</sup> Es bestand nicht der Anspruch, ein durch kompositorische Mittel (Rahmung, Vorder- und Hintergrund, Staffelung, ausgewogene Aufteilung der einzelnen Elemente etc.) bestimmtes, von einem Standpunkt aus bestmöglich sichtbares Bild zu erzeugen. Dessen ungeachtet, unterlag eine derartige Anordnung einem planerischen Kalkül, dessen Effekt allerdings nicht die Erzeugung eines kompositorisch ausgewogenen Bildes, sondern die Behauptung eines Bildes eines authentischen Ortes war, der gerade gemäß dem Prinzip einer schein-

baren Nicht-Komposition »gewachsen« war. Auch die beiden um 1780 erbauten *hameaux* – der eine wurde als »petit chalet«, der andere als »chalet suisse« bezeichnet<sup>116</sup> – in Franconville (Abb. 85, 86), um ein weiteres Beispiel herauszugreifen, waren durch eine solche geschlossene und eigenständige Anordnung gekennzeichnet. Eine Abbildung des *hameau* in Bellevue (Abb. 87), der in unmittelbarem Zusammenhang zum *Hameau de la Reine* steht, da er ebenfalls von Richard Mique entworfen wurde, inszeniert einen Blick auf das Zentrum des Weilers durch ein als Rahmung dienendes Tor hindurch, doch verweist dieser Ausschnitt, der kaum etwas vom eigentlichen *hameau* zeigt, mehr auf den Charakter der Abgeschlossenheit, als dass hier eine Idealkomposition als Bild sichtbar werden würde. Durch diese Rahmung wird hingegen der widersprüchliche Status, der zwischen Komposition und Anti-Komposition changiert, bereits deutlich. Der *Hameau de la Reine* übernimmt ebenfalls diese Eigenschaften: Vom restlichen *jardin anglais* isoliert, ist die Anordnung der einzelnen Gebäude nicht auf eine bildhafte Wirkung hin ausgerichtet, die sich von einem äußeren Standpunkt aus entfalten würde, beziehungsweise handelt es sich eher um eine bildhafte Wirkung, die den Anschein erwecken soll, dass ihr keine (bildhafte) Komposition zugrunde liegt.

## Inversion

Meredith Martin bezeichnet die Idee des *hameau* als eine, die als »ritual of inversion« strukturiert sei.<sup>117</sup> Die gleiche Entkopplung von Fassade und Interieur kann auch für die *ferme ornée*, allerdings in entgegengesetzter Richtung, geltend gemacht werden. Während die englische *ferme ornée* mit der Verwendung eines Baustils, der für Gebäude reserviert war, die hierarchisch über Bauernhöfen standen, das rein zweckmäßige Innere verschleierte, eigneten sich die *hameaux* eine vernakuläre Ästhetik an, die allerdings nicht mit den meist prunkvollen Interieurs korrespondierte.

In Chantilly warteten vier der sieben Gebäude mit aufwendig gestalteten Innenräumen auf, während Mühle, Molkerei und Küche im Innern lediglich über eine funktionale Ausstattung verfügten, die der Bewirtung im *hameau* diente.<sup>118</sup> Die drei letztgenannten, alle etwa gleich großen Gebäude beherbergten einen Salon, ein Billardzimmer und eine Bibliothek. Das etwas größere Haus, die Scheune, fungierte als *salle à manger*. Bis auf Letzteres, das über eine Wandbemalung verfügte, die eine Waldlichtung darstellte und somit den Außenraum in den Innenraum holte, waren die Gebäude mit einer zeitgemäßen Einrichtung ausgestattet. Die Reaktion auf diese Diskrepanz

zwischen innen und außen fiel unterschiedlich aus: Einerseits hob Jacques-Antoine Dulaure in seinem Bericht auf einen aus der Inversion resultierenden Überraschungseffekt ab,<sup>119</sup> andererseits schien die Baronne d'Oberkirch über den Kontrast zwischen Fassade und Interieur nicht erstaunt zu sein; denn sie betonte lediglich, dass die Räume »commode, gai, sans façon et parfaitement imaginé« seien.<sup>120</sup>

Tatsächlich dürfte dem von Dulaure beschriebenen Überraschungseffekt von den adeligen Besucher\*innen nur eine geringe Relevanz beigemessen worden sein. Auf der einen Seite muss man, so banal das klingt, schlicht anerkennen, dass diese in einem *jardin anglais* damit rechnen konnten, nicht in einem wirklichen Bauernhaus zu speisen, auf der anderen Seite waren solche Inversionseffekte bereits lange Teil einer höfischen Architekturtradition im Ausgang der barocken Inszenierungen,<sup>121</sup> die ihren Höhepunkt in Gartengebäuden – neben Grotten zeigt sich dies vor allem in temporären Pavillons – erreichte. Im Gegensatz zu früheren Beispielen der *ferme ornée* in Frankreich (Moulin-Joli, Ermenonville), von denen solche Effekte nicht bekannt sind, führten die in einem höfischen Umfeld entstandenen *hameaux* ein für diesen höfischen Kontext spezifisches architektonisches Merkmal weiter.

Die unterschiedlichen Bewertungen der Diskrepanz zwischen innen und außen gründeten zudem auf den verschiedenen Erwartungshaltungen verschiedener Publika. Während eine Aristokratin wie die Baronne d'Oberkirch sowie auch die meisten Personen, die Zugang zu *hameaux* hatten, aufgrund ihrer Kenntnis ähnlicher Gebäude kaum darüber verblüfft gewesen sein dürften und bei ihnen Gefühlsregungen, etwa ein Überraschtsein, häufig vor dem Hintergrund einer konventionalisierten Affektkultur einzustufen sind, reagierte ein Publikum aus dem Bürgertum oder der Landbevölkerung möglicherweise tatsächlich mit Erstaunen. Entsprechend liest sich auch eine Schilderung dieser Reaktionen im Hohenheimer *Dörfle*, das gelegentlich für das einfache Volk zugänglich war: »Die Aussenseite solcher realisirter Lieblingsideen des Herzogs Carl kennt das entfernte Publikum nun meistens schon [...]. Grösstentheils machte er aber dieselben von aussen absichtlich gering-scheinend, um jeden Hinzunahenden zu bereden, dass er nicht viel zu erwarten habe. Die Ueberraschung sollte desto stärker seyn, wenn man unter der nichts-scheinenden Hülle einen grossen Aufwand von Geschmack und Bedeutung entdekt.«<sup>122</sup> Durch die Behauptung eines Überraschungseffekts, der insbesondere einem »entfernte[n] Publikum« zuteilwerde, wird die vermeintliche Authentizität der Außenseite – von der sich eben jenes Publikum nicht getäuscht fühlt und die diesem Publikum vertraut ist, auch wenn dieses hier sicherlich unterschätzt wird – hervorgehoben.

Wie in Chantilly waren auch die Innenräume der Gebäude anderer *hameaux* aufgeteilt in solche, die lediglich funktionale Aufgaben wie die Versorgung und die Unterbringung der Bediensteten erfüllten, und solche, die dem Vergnügen oder als Wohnraum der Aristokratie dienten. Von außen zeigte sich dieser Unterschied jedoch nicht. Im *Hameau de la Reine* waren weniger als die Hälfte der Gebäude von Bediensteten bewohnt oder der Bewirtschaftung vorbehalten, während die anderen eine Ausstattung aufwiesen, die primär einem temporären Vergnügen der adeligen Besucher\*innen diente. In Méréville wurde die dortige Mühle im Innern sogar in zwei funktional separierte Räume aufgeteilt, die man durch unterschiedliche Eingänge betreten konnte, wie Laborde in seiner Beschreibung referiert: »Ce bâtiment est remarquable, en ce qu'il peut servir au meûnier qui habite du côté de la campagne, et qu'en entrant par le jardin, on se trouve au premier étage, dans des appartements indépendans de l'habitation du meûnier. Ils sont distribués de manière que, dans l'un, vous voyez toute l'activité des travaux champêtres, toutes les productions d'une riche vallée abondante en fruits et en bestiaux, et dans l'autre, la même rivière coult docuement sur un sable doré [...].«<sup>123</sup> Eine ähnliche Aufteilung eines Gebäudes – erneut eine Mühle (Abb. 88) – gibt es auch im *Dörfle* von Hohenheim: Viktor Heideloff betont in seiner Gartenbeschreibung, dass die Mühle »hier nicht, wie es sonst in manchen modernen Anlagen geschehen ist, nur um des mahlerischen Effects willen« gebaut wurde, sondern dank eines »gangbare[n] Mahlwerk[s]« und einer »Wohnung des Müllers« auch funktional sei.<sup>124</sup> Daneben gab es aber in dieser Mühle auch einen weiteren Raum, der zu den anderen »einfach-ländlich[en]« Räumen bereits von außen durch seine bunte Bemalung und »eine freye Wendeltreppe« abgegrenzt wurde.<sup>125</sup> Sein Interieur war »ein prächtiger ganz mit Mahogany-Holz getäfelter Saal, aus welchem man auf einen Altan treten kann und sich dann gerade über dem Wasser auf der Rückseite befindet.«<sup>126</sup> Die Trennung der beiden Sphären stellte sicher, dass es zu keinen gegenseitigen Störungen kam, und sie bezeugt, dass nur bestimmte Teile des Landlebens von ästhetischem Interesse für die adelige Sphäre waren. Die Trennung und die Verhinderung einer Vermischung ermöglichten aber zugleich die Beobachtung des Landlebens von einer dezidierten Außenposition aus – sowohl in Méréville als auch im Hohenheimer *Dörfle* wurde explizit auf die durch die Architektur eröffneten Ausblicke verwiesen.<sup>127</sup>

In Beschreibungen und Illustrationen der Innenräume der *hameaux* fanden entsprechend diejenigen Räume Erwähnung, die aufwendige Einrichtungen vorwiesen und nicht ausschließlich der Versorgung oder als Wohnraum für Bedienstete dienten. Umgekehrt heißt das auch, dass alle von der Aristokratie benutzten Interieurs keine über die Fassade behauptete Einfachheit für sich



Abb. 88: Viktor Heideloff, *Dörfle Hohenheim, Mühle*, aus: ders.: *Ansichten des herzoglich-württembergischen Landsizes Hohenheim*, Nürnberg 1795

reklamieren konnten. Eine Ausnahme stellt hier der etwas entfernt von einem der *hameaux* in Franconville liegende »sallon de bains« dar: »A côté est un salon de bains, dont les toits sont couvert de chaume. Il n'y a pas d'autre tapisserie que de la paille bien arrangée. Cette singularité, peut-être sans exemple, produit dans l'ame je ne sais quelle douce emotion.«<sup>128</sup> Die Deckung von außen und innen scheint für Le Prieur ein solches Novum gewesen zu sein, dass er von einer Beispiellosigkeit sprechen konnte. Die Überraschung für ihn bestand gerade darin, dass im Innern kein prunkvolles Interieur vorzufinden war, was eine entsprechende Rührung (»douce emotion«) bei ihm hervorrief.

Die Diskrepanz zwischen Fassade und Interieur darf hingegen nicht als eine Verletzung der *caractère*-Lehre aufgefasst werden, die in den 1770er Jahren insbesondere von Jacques-François Blondel vertreten wurde und die besagt, dass die Fassade die Funktion und das Innere eines Gebäudes sowie



den Status einer Besitzerin, eines Besitzers reflektieren müsse.<sup>129</sup> Während Blondel in seinem *Cours d'architecture* gar nicht auf Gartengebäude eingeht, erkennt er der *fabrique* in seinem Eintrag in der *Encyclopédie* sogar explizit den Status als Gebäude («édifice») ab.<sup>130</sup> Demgemäß wäre es auch verfehlt, diesen Anspruch für einen *hameau* zu reklamieren, viel eher zeigt sich hier durch die Entkopplung von Funktion und Ästhetik die idealtypische Ausprägung eines neuen Architekturverständnisses.

### Simplicité

Auch die *ferme ornée*, nicht nur der *hameau*, hätte sich einer solchen Kritik seitens der Charakterlehre stellen müssen. Aufgrund ihrer tatsächlichen – und nicht nur behaupteten – Wirtschaftlichkeit, also ihrer Disqualifikation als *fabrique*, scheint die Frage nach der Korrespondenz von innen und außen, der Sichtbarkeit einer Funktion und der tatsächlichen Bestimmung, sogar noch dringlicher. Tatsächlich blieb der Bauschmuck der *ferme ornée* nicht von Tadel verschont. Whately beurteilt etwa die Dekoration von Wooburn Farm als gelungen, hält sie jedoch für den Einsatz an einem Bauernhof für unangebracht: »But though so many of the circumstances occur, the simplicity of a farm is wanting; that idea is lost in such a profusion of ornament; a rusticity of character cannot be preserved amidst all the elegant decorations which may be lavished on a garden.«<sup>131</sup> »Einfachheit« und »Rustikalität« sind hier positiv konnotierte Begriffe, die nicht mittels dekorativer Elemente kompensiert oder überdeckt werden müssen, sondern explizit sichtbar werden sollen. Watelet, der sich bekanntermaßen an Whately orientierte, übernahm diese Sichtweise: »Il ne doit point venir en pensée que les frais nécessaires à ce qui n'est qu'ornement, absorbent le produit d'un établissement qui s'annonce pour être profitable.«<sup>132</sup> Und an späterer Stelle erläutert er, dass sich diese Gebäude durch ihre *simplicité* auszeichnen haben: »La maison [...] doit être de la plus grande simplicité.«<sup>133</sup> Überhaupt konzipiert Watelet die *ferme ornée* generell als einen Gegensatz zu den »scènes les plus artistement décorées« der »parcs anciens«.<sup>134</sup>

Was bei Whately und Watelet wie ein Argument gegen Dekoration per se erscheint und damit als eine Legitimation »einfacher« Bauten verstanden werden kann, steht in einem größeren kunst- und architekturtheoretischen Kontext, der um die Frage der *simplicité* kreist.<sup>135</sup> *Simplicité* ist ein zentraler Begriff in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts, hat in diesem Zusammenhang jedoch eine etwas andere Bedeutung als bei Whately und Watelet. Während die Gartentheoretiker damit ein vermeintlich ungeschmück-

tes Gebäude meinten, fand der Begriff der *simplicité* in der Architekturtheorie vordergründig im Zusammenhang einer Diskussion der Säulenordnungen und des Bauschmucks Verwendung.<sup>136</sup> *Simplicité* war als positive Kategorie immer schon Gegenstand architekturtheoretischer Ausführungen gewesen, fiel jedoch im Frankreich des 17. Jahrhunderts – etwa bei Claude Perrault oder André Félibien – gegenüber einer Architektur, die mit »grandeur« beschrieben wurde, kaum ins Gewicht.<sup>137</sup> Erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts bekam *simplicité* die Bedeutung einer »definite quality which was demanded to counteract the disrupting effects of the Baroque and Rococo«.<sup>138</sup> Bereits in dieser Definition wird klar, dass *simplicité* immer ein Differenzbegriff war, der sein Profil erst in der Abgrenzung von seinem Gegenteil erhielt. Obwohl in der Begriffsverwendung von *simplicité* auch Bedeutungsebenen vorhanden waren, die auf einen (primitiven) Urzustand oder eine Naturwüchsigkeit abzielten, meinte er in der Architekturtheorie – die die genannten Bedeutungen durchaus kannte – zumeist eine Qualität, die sich nur in der Verwendung tradierter baukünstlerischer Formen manifestierte und nicht etwa in einem einfachen Bauernhaus. Amédée François Frézier konnte dann etwa die Fassade des Versailler Schlosses für ihre »noble simplicité« loben.<sup>139</sup> Der Charakter des tatsächlich »reduzierten«, jedoch nicht ganz von Bauschmuck freien *Petit Trianon* wurde von Madame Campan gar als »extrême simplicité« beschrieben.<sup>140</sup> *Simplicité* und Dekoration waren in der Architekturtheorie anders als in den Gartentheorien Whatelys und Watelets demnach keine Gegensätze.

In Watelets *Dictionnaire* ist *simplicité* definiert als eine »qualité, jointe à la beauté constitue le grand«.<sup>141</sup> Der Begriff wird sodann von seinem Gegenteil, dem Prunk (*apparat*), abgegrenzt. Die *simplicité* zeige sich in »toutes les parties; dans le sujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajustements, dans la composition, dans l'ordonnance, dans les accessoires, dans les effets, dans la couleur«.<sup>142</sup> Diese Definition, die rein auf die Objekte, die durch eine *simplicité* gekennzeichnet sind, abhebt, wird durch eine produktions- und rezeptions-ästhetische Dimension ergänzt: »Le style simple & grand suppose une grande ame dans celui qui le possède, un grand goût dans celui qui l'approuve.«<sup>143</sup> Auch dies wird wiederum vom Prunk abgegrenzt, der zwar einfacher und allgemeiner zu erreichen, dessen Ruhm jedoch von geringerer Dauer sei.<sup>144</sup> *Simplicité* ist folglich eine ästhetische Qualität, die einem Objekt nicht einfach gegeben ist, die aber zugleich von jedem erkannt werden kann. Sie steht in Abhängigkeit sowohl zu den Fähigkeiten der Künstler\*innen, die ein Objekt gemäß diesen Prinzipien hervorbringen müssen, als auch zur (erlernbaren) Befähigung der Rezipient\*innen, sie als solche zu erfassen. Damit ist, trotz zahlreicher Gemeinsamkeiten, ein Unterschied zum Konzept der *naïveté* benannt, wenn

diese – ebenfalls in Watelets *Dictionnaire* – als etwas Angeborenes definiert wird, »ce qui n'est point acquis, ce qui ne doit rien à l'art«. <sup>145</sup>

Wie kann diese Definition von *simplicité*, wenn diese im Kern eine künstlerische Leistung darstellt, die so – im Gegensatz zur *naïveté* – nicht in der Natur anzutreffen ist, kompatibel sein mit Whatelys und Watelets scheinbar antidekorativem Diktum? Watelets Auseinandersetzung mit dem Begriff der Dekoration in seinem *Dictionnaire* liefert hierauf eine erste Antwort. <sup>146</sup> Darin lehnt er die Dekoration nicht pauschal ab, sondern gibt Hinweise darauf, wie diese umzusetzen sei. So gelte es, insbesondere auf eine Übereinstimmung zwischen der Art der Dekoration und den zu erfüllenden Zweckmäßigkeiten und Konventionen (»les convenances & les conventions«) zu achten, damit die zu dekorierenden Objekte der Vernunft und dem *bon goût* entsprächen. In diesem Sinne behielte sein im *Essai sur les jardins* vorgebrachtes Argument Gültigkeit – es wäre also fragwürdig, ob für einen Bauernhof eine Dekoration überhaupt zur Debatte stünde. Aber Watelet fährt in seinen Ausführungen zur Dekoration wie folgt fort: »De ces principes, résulte le soin de se rapprocher toujours de la simplicité, & d'éviter la complication ou la recherche, c'est-à-dire, le *manière*; la simplicité est plus convenable en tout à la raison, parce qu'elle écarte ce qui est superflu, ainsi que ce qui pourroit nuire ou embarrasser dans l'usage qu'on doit faire des choses.« <sup>147</sup> Die *simplicité* ist demnach ein anzustrebendes Ideal, das bei der Gestaltung – und folglich auch: bei der Dekoration – jeglicher ästhetischer Objekte Beachtung finden sollte. Watelet bestätigt damit die im *Dictionnaire* vorgebrachte Definition von *simplicité*, die immer das Produkt einer Gestaltung sei und nie, selbst wenn sie sich an in der Natur auffindbaren Prinzipien orientiert, einfach so vorgefunden werden könne. *Simplicité* ist demnach nur im Modus der *décoration* zu finden und gerade nicht ihr Gegenteil.

Die *simplicité*, die Gartentheoretiker wie Whately und Watelet mit den *fermes ornées* und *hameaux* in Verbindung brachten, gibt sich jedoch – das wird spätestens beim Blick auf die dadurch charakterisierten Gebäude klar – als eine anders konzipierte zu erkennen. Sie sollte gerade den Anschein erwecken, das Gegenteil einer dekorativen Leistung und durch keine künstlerisch-gestalterische Tätigkeit hervorgebracht worden zu sein, was selbstverständlich die größte Leistung erforderte und der bereits erwähnten Logik der Substitution geschuldet war, womit erneut ein Authentizitätseffekt beschrieben ist: Zwar war die *simplicité* immer durch den Anspruch des Mühelosen gekennzeichnet, doch musste genau diese Mühelosigkeit als solche noch erkennbar sein. Mit der *simplicité* der *fermes ornées* und *hameaux* wurde nun hingegen eine Ästhetik bezeichnet, die einerseits als etwas Gewachsenes erscheinen sollte, die also

den Anschein erwecken sollte, nicht das Ergebnis eines künstlerischen Akts zu sein. Kurzum: Es ging um die Behauptung von Authentizität. Andererseits musste dieser Charakter des Gewachsenen künstlich hergestellt werden. Durch diese Substitution wurde das Vernakuläre, das zwar auch mit dem – in diesem Fall mit pejorativem Beiklang daherkommenden – Adjektiv »simple« beschrieben wurde, jedoch bis dahin nicht Teil einer baukünstlerischen Tradition war, in das Feld der Ästhetik integriert.

In der Begründung und Herleitung der *simplicité* ähnelten sich, so unterschiedlich sich dies konkret baulich manifestierte, Architektur- und Gartentheorie wiederum. Beiden war eine zeitkritische Dimension eingeschrieben, denn beide erblickten in der Einfachheit die Gelegenheit zur Rückkehr in eine vergangene Zeit, die der Gegenwart überlegen war. So sah Duchesne die Möglichkeit, »[de] ramener, au milieu de luxe, la vie rustique de nos vertueux ancêtres, en copiant du moins leur Habitations«, die für ihn einfachen Charakter hatten.<sup>148</sup> Und auch Frézier wollte mit einer am Ideal der *simplicité* ausgerichteten Architektur eine Rückkehr zur »simplicité des premiers tems« als Gegensatz zur überwuchernden Ornamentik des Rokoko erreichen.<sup>149</sup> Während sich dies bei ihm noch auf eine allgegenwärtige Identifikation mit dem verlorenen Ideal – und zwar nicht einem ästhetischen Ideal, sondern einem gesellschaftlichen, das sich jedoch in der Ästhetik manifestierte – der Antike erstreckte, war bei Duchesne die Bedeutung von »nos vertueux ancêtres« weniger eindeutig bestimmt, zumal die bei ihm erwähnten Bauformen nun keinerlei antike Referenzen mehr aufwiesen.<sup>150</sup> Viel eher zielte der Gartentheoretiker auf die eigene Vorgeschichte ab, die er in vernakulären Gebäuden der Provinz aufgehoben wähnte, womit er nebenbei einem gängigen anti-urbanen Ressentiment Rechnung trug.<sup>151</sup> Im Kontext eines architektonischen Folklorismus stellten diese Bauten einen Ausgangspunkt für die Form der *hameaux* dar.<sup>152</sup>

Zwei weitere diskursive Verschiebungen begünstigten die Erweiterung des *simplicité*-Konzepts. Erstens wurde die *simplicité* bereits seit François Fénelon gegenüber jeglichem Luxus in Anschlag gebracht.<sup>153</sup> Zwar war dies eine Kritik am Absolutismus, doch kann man in der Überwindung des höfischen Luxus gerade auch ein Bestreben um Bewahrung dieses Herrschaftssystems sehen.<sup>154</sup> Im 18. Jahrhundert avancierte die Ablehnung des Luxus zum generellen, moralischen Argument, das in einem engen Zusammenhang mit der Vorstellung von einem unkorrupten Naturzustand stand – Jean-Jacques Rousseau war nur der bekannteste Verfechter dieser Tendenz. Zweitens – und daran anschließend – ersannen Autoren wie Rousseau und Watelet Argumente, um das Nützliche als ästhetische Kategorie einzustufen beziehungsweise um im Nützlichen eine ästhetische Qualität zu finden.<sup>155</sup>

Über diese Erweiterung und Transformation des *simplicité*-Begriffs erfolgte in letzter Konsequenz die Legitimierung einer Ästhetik des Vernakulären für die Bauaufgabe *hameau*. Dies hatte einen doppelten Effekt: Die Übernahme eines bekannten Argumentationsmusters und dessen Transfer in einen anderen Zusammenhang machten die Ästhetik der *hameaux* anschlussfähig an den gängigen kunst- und architekturtheoretischen Diskurs. Und der – teilweise nur dargestellten – Produktivität, die auf die Ästhetik der Vernakularität angewiesen war, wurde eine ästhetische Qualität zugesprochen, indem es zu einer Verquickung des Nützlichen mit dem Schönen kam, da diese sich im Konzept der *simplicité* trafen. Die *simplicité* wurde damit auf eine vermeintlich empirische Grundlage – als etwas, das so vorgefunden werden konnte – gestellt, womit wiederum ein Authentizitätseffekt erzeugt wurde. Die nun für die *hameaux* behauptete Authentizität war jedoch nur im Modus des Ästhetischen zu haben: Was zuerst als antidekoratives Argument erschien, machte sich für das Verfahren der Dekoration lediglich eine Ästhetik zu eigen, die auf einer anderen Ebene zuvor noch als antidekorativ gegolten hatte.

## Vernakularität

Hirschfeld verbindet das Kriterium der *simplicité* (beziehungsweise bei ihm: »Einfalt«), das er für die »Einsiedeley« ausmacht, mit einer Vorstellung von vernakulärer Architektur und markiert damit eine Unterscheidung zur Grotte. Die Beschreibung der »Einsiedeley« ist für uns deshalb wichtig, weil dieser Gebäudetypus bei Hirschfeld in engem Zusammenhang mit den *fermes ornées* und *hameaux* steht und der Gartentheoretiker an dieser Stelle ästhetische Strategien beschreibt, die insbesondere auch die Gestalt der *hameaux* erklären: »Die Grotte ist eine Nachahmung der Höhlen, wie sie die Natur bildet; die Einsiedeley ist eine Hütte, ein einfältiges Haus, von der Hand des Menschen gebauet, oder wenn sie zuweilen in Felsen liegt, so ist dieser doch zu einem sich der Regelmäßigkeit nähernden Zimmer bearbeitet, welches die Grotte nicht seyn kann, ohne in das Unnatürliche überzugehen. Ein Werk, von Holz erbauet und mit Schiefer gedeckt, würde eine sehr unnatürliche Erscheinung für eine Grotte sein, aber nicht für die Einsiedeley. Beyde trennen sich in Absicht auf die Bauart und die Materialien; aber sie kommen beyde in der Einfalt wieder zusammen.«<sup>156</sup> Grundlage für Hirschfelds Unterscheidung ist demnach eine Orientierung an den tatsächlichen Gegebenheiten einer Grotte oder einer Eremitage und damit die Unterscheidung zwischen einem von der Natur zufällig hervorgebrachten Gebilde und einem von Menschenhand

erbauten Gebäude. Dennoch erfüllen beide das Kriterium der *simplicité*, wie Hirschfeld auch wenige Seiten weiter ausführt, wenn er die Ästhetik der »Einsiedeley« konkretisiert: »Das Gebäude [die Einsiedeley; Anm. FV] mag aus Stein oder Holz bestehen; nur muß die Zusammensetzung die höchste Einfalt und Nachlässigkeit zeigen. Keine Kunst, viel weniger ein Anschein von Pracht; selbst die Vernachlässigung der Verhältnisse der Baukunst ist hier eher ein Verdienst, als ein Fehler. Das ganze Ansehen muß Einfalt, Dürftigkeit, Verläugnung ankündigen. Ein Dach von Stroh oder Schiefer, rohe Pfeiler, die es tragen, ein Gemäuer oder eine von leimigter Erde ausgeführte Wand, woran man die Spuren der Zeit und des Wetters, beschädigte Stellen und Ueberzüge von Moos wahrnimmt, eine Thür, die, ohne Zierde zwischen den Pfosten, bloß die Oeffnung schließt, Fenster mit trüben oder bemalten Glasscheiben [...].«<sup>157</sup> Der Charakter der *simplicité* wird demnach durch bestimmte Strategien erzeugt, die auf einen Begriff von vernakulärer Architektur hindeuten. Hirschfeld empfiehlt sogar explizit eine Missachtung der Regeln der Baukunst und verweist damit auf vermeintlich »niedere« Formen des Bauens. Indem er dies im Zusammenhang mit Bauten wie Grotten, die von der »Natur [ge]bildet« werden, diskutiert, bestimmt er Gebäude wie die »Einsiedeley« – vor allem aber die diese prägende Ästhetik des Vernakulären – als gerade noch nicht mehr naturwüchsig.

Solche rustikalen Gebäude – oder allgemeiner: Gebäude, die eine vernakuläre Architektur aufgriffen – tauchten in Frankreich erst mit einiger Verspätung gegenüber England auf. Horace Walpole hielt diese Architekturen – mehr noch als alle anderen Gartengebäude – bereits 1780, noch bevor die meisten *hameaux* in Frankreich entstanden, für überholt: »The Doric portico, the Palladian bridge, the Gothic ruin, the Chinese pagoda, that surprise the stranger, soon lose their charm to their surfeited master. [...] But the ornament whose merit soonest fades, is the hermitage, or scene adaptable to contemplation.«<sup>158</sup>

Zuerst zur Terminologie der Vernakularität und zu den damit zusammenhängenden Begriffen der *rusticité* (beziehungsweise des *rustique*) und des Regionalismus: In Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* findet sich nur ein kurzer Eintrag zu »vernaculaire«, jedoch trifft die darin entfaltete Definition bereits ins Zentrum dessen, was uns an dieser Stelle interessiert. »Vernaculaire« sei »un mot qui s'applique à tout ce qui est particulier à quelque pays.«<sup>159</sup> Die Definition erscheint noch relativ ungenau, denn man könnte darunter auch durchaus die Hochkultur eines bestimmten Landesteils subsumieren, die aber gerade mit dem Begriff des Vernakulären ausgeschlossen werden soll. Das für einen Ort je Spezifische meint hier eben nicht nur etwas, das ausschließlich an einem bestimmten Ort vorkommt, sondern auch etwas,

das dort vermeintlich immer schon vorhanden ist. In diesem Sinne ist mit dem Vernakulären keine Kulturleistung im engeren Sinn bezeichnet, was bereits dadurch klar wird, dass der Eintrag »vernaculaire« in der *Encyclopédie* auch unter »Maladies« klassifiziert wird; »maladies vernaculaires« sind demnach Krankheiten, »qui regnent beaucoup dans quelque pays, province ou canton«.<sup>160</sup> Der Begriff des Vernakulären bekommt dadurch allerdings keine negative Bedeutung. Damit wird lediglich verdeutlicht, dass die lokale Spezifik weniger eine Reaktion *auf* einen Ort ist, als dass sie *von* einem Ort geprägt wird und dadurch zwangsläufig an einen lokalen Kontext gebunden ist.

Autoren wie Michel Serres und Ivan Illich beziehen sich in ihrer Begriffsverwendung auf die römische Antike. Serres definiert den Begriff folgendermaßen: »*Vernaculaire* nennen wir im Französischen diese Sprache der Einheimischen, ein gelehrtes Wort, mit dem das Volkstümliche bezeichnet wird, und es meint zugleich: ungebildet; man hört noch ›verna‹ darin, den im Haus geborenen Sklaven, der unwissend und vulgär nur das lokale Idiom des Anwesens sprach.«<sup>161</sup> In Illichs Theorie des Vernakulären ist der Begriff deutlicher von einer abwertenden Verwendung befreit. Er entwickelt ihn ausgehend vom Haus als Lebensraum und schlägt vor, das Wort »vernakulär« zu gebrauchen, »um konkrete, genusbestimmte Lebenswelten im Gegensatz zu unserer sex- und produktionsbestimmten sogenannten Gesellschaft zu bezeichnen«.<sup>162</sup> An anderer Stelle zeichnet er die Begriffsgeschichte genauer nach: »*Vernaculus* ist ein altes lateinisches Wort und wurde in der römischen Gesetzgebung aus technischen Gründen für formale Zwecke gebraucht. Es bezeichnete in früheren Zeiten einen Sklaven, der in meinem eigenen Haus von meiner eigenen Sklavin geboren wurde. Einen Sklaven also, der im Schoß der Familie geboren ist und nicht vom Markt geholt wurde. [...] Es ist im Lateinischen der Terminus *technicus* für das *Gegenteil von Ware*, für das Gegenteil von etwas, das man durch irgendeine Art Tausch bekommen kann. Varo, der große römische Grammatiker, benutzte den Ausdruck als erster, um damit jene *Wörter zu benennen, die in unserem eigenen Garten gewachsen sind*, im Gegensatz zu *peregrina*, Wanderern, die von ferne kommend, sich im Haus niedergelassen haben. Der Unterschied zwischen dem Wort, das durch eine beliebige Art der Vermittlung von einem fremden Wort abgeleitet wurde, und dem Wort, das bei uns entstanden ist. Noch tausend oder mehr Jahre nach Varo bedient sich der Codex des Theodosius des Ausdrucks *vernaculum*, um etwas zu benennen, was *einem Menschen sehr wertvoll* ist und worauf er ein Recht hat, es zu verteidigen, etwas, was er nicht vom Markt beschafft hat.«<sup>163</sup>

In Serres' und Illichs Ausführungen treten drei weitere Merkmale des Vernakulären hervor, die ebenfalls für das Verständnis der Vernakularität des

*Hameau de la Reine* wichtig sind: Erstens kommt das Vernakuläre der Theorie nach aus einer Gemeinschaft und nicht aus der Gesellschaft. Es entstammt einer zugleich urtümlichen und überzeitlichen Phase (die auch in Bereichen der Gegenwart andauern kann) einer bestimmten Gemeinschaft, die nicht durch (prä-)kapitalistische Tausch- und Produktionsverhältnisse bestimmt war.<sup>164</sup> Mit dem Vernakulären wird eine Dimension der Erfahrung als Grundlage behauptet, die sich einer gesellschaftlichen Normierung entgegensetzt: »Ich habe versucht, *vernakuläre Sprache* als eine Form der Sprache zu beschreiben, die *aus persönlicher Erfahrung* heraus aufgebaut ist. Meiner Meinung nach ist vernakuläre Sprache das *Gegenteil von unterrichteter Sprache*. Verglichen mit *vernakulärer Sprache* war in früherer Zeit die unterrichtete Sprache genauso selten wie künstliche Energie im Vergleich zur Muskelkraft.«<sup>165</sup> Mit dieser weiteren Erläuterung Illichs ist der zweite Punkt aufgerufen: Das Vernakuläre lässt sich am deutlichsten im Bereich der Sprache bestimmen. Vernakuläre Sprache ist kein Dialekt, sondern sie ist noch *vor* dem Dialekt, der eine Hochsprache voraussetzt und eine Abweichung von selbiger, eine Ergänzung zu ihr oder zumindest eine Variante davon darstellt. Mit dem Feld der Sprache – insbesondere mit der Erforschung von unbekanntem Sprachen, von Dialekten sowie der Kritik von Schriftlichkeit, wie sie Jean-Jacques Rousseau prominent entwickelte – ist einer derjenigen Schauplätze der Spätaufklärung genannt, auf denen die Bedeutung von Authentizität am prominentesten verhandelt wurde. Drittens ist das Vernakuläre bei Illich zugleich universalistisch, weil es überall vorkommt, und spezifisch, weil es überall auf andere Art vorkommt. Es ist als anthropologische Konstante eine derjenigen Größen, anhand derer sich bestimmen lässt, was den Menschen in seiner Historizität ausmacht. Aus allen drei Punkten lässt sich schließen, dass das Vernakuläre zu einem Differenzbegriff wurde. Es stand in Opposition zu jeglicher Kulturleistung, in die eine Anstrengung eingeflossen war – eine Anstrengung, die sich immer auch von der gegebenen, eben: vernakulären, Situation abgrenzen musste, um als Kultur erkennbar zu sein. Das Vernakuläre wurde deshalb vor allem gegenüber dem Künstlichen in Anschlag gebracht.

Eng verbunden mit der Vorstellung von Vernakularität war der Begriff der *rusticité*, wobei dieser eine stärkere Wertung erfuhr. In der *Encyclopédie* ist er folgendermaßen beschrieben: »[...] terme à l'usage des habitans des villes, par lequel ils désignent la grossièreté, simplicité, rudesse des mœurs, du caractère, du discours des gens de la campagne.«<sup>166</sup> Die Definition zeugt von einer negativen Verwendung des Begriffs, selbst *simplicité* ist hier keine positive Bewertungskategorie. Auf dieser negativen Grundlage kann jedoch – insbesondere, weil es sich um eine Verwendung handelt, bei der Stadtbewohner\*innen



über Landbewohner\*innen urteilen, nicht um eine Selbstbeschreibung, die Erstere auch teilen würden – eine positive Umwertung etabliert werden, indem eine Verschiebung auf einen anderen Diskurszusammenhang erfolgt: *Rusticité* kann dann zu einer positiven Sache werden, wenn sie ästhetisch anverwandelt worden ist. Das Adjektiv *rustique* wird im gleichen Band der *Encyclopédie* entsprechend etwas positiver bewertet. Neben der Erwähnung des Mauerwerks der Rustika, den *dieux rustiques* (Götter der Flora und Fauna im antiken Rom) und dem Verweis auf die dem Begriff der *rusticité* verwandte Bedeutung ist für uns eine weitere Dimension von *rustique* relevant: »[...] épithète qu'on donne à la manière de bâtir, dans l'imitation plutôt de la nature que de l'art.«<sup>167</sup> Angesichts der Behauptung, dass rustikales Bauen eher die Natur als die Kunst nachahme, also etwas Gewachsenes sei, rückt der Begriff wieder in die Nähe der Vorstellung von Vernakularität.

Das Rustikale ist wie das Vernakuläre durch eine Vorstellung des Universellen gekennzeichnet, jedoch fehlt ihm die spezifisch lokale Dimension, über die eine bestimmte Erscheinung zwingend an einen Ort gebunden ist. Rustikalität bleibt, gerade auch in der pejorativen Verwendung, vergleichsweise allgemein. Um den Anspruch einer lokalen Spezifik besser zu verstehen, lohnt sich ein Blick auf den Begriff des Regionalismus. Der Regionalismus basiert, wie Alan Colquhoun feststellt, auf einem Modell, das davon ausgeht, dass alle Gemeinschaften durch eine Essenz bestimmt sind: »One aspect of this essence lies in local geography, climate, and customs, involving the use and transformation of local, ›natural‹ materials.«<sup>168</sup> Dass eine solche Bestimmung im Diskurs der Gartenarchitektur im 18. Jahrhundert wichtig war, aber nicht ohne Widersprüche daherkam, zeigt Gottlob Heinrich von Rapps Beschreibung des *Großen Schweizer Hauses* im Garten von Hohenheim: »Die ganze Struktur dieses Gebäudes ist nichts weniger als einheimisch in der Gegend, wo es steht, und fällt deswegen schon durch den Reiz der Neuheit auf.«<sup>169</sup> Einerseits spricht Rapp von der Passgenauigkeit von Haus und Gegend, andererseits wird es durch seine Bezeichnung als *Schweizer Haus* gerade durch eine Fremdheit innerhalb der württembergischen Umgebung markiert. Offenbar reichten Attribute wie »einheimisch« aus, um eine lokale Spezifik zu behaupten, was zudem dadurch unterstrichen wird, dass die Schweiz zu diesem Zeitpunkt als Chiffre eines Urzustands schlechthin fungierte.<sup>170</sup> Für Colquhoun ist schließlich die Idee einer regionalen Architektur, deren Aufkommen er im späten 18. Jahrhundert – »precisely at the moment when the phenomenon that it described seemed to be threatened and about to disappear« – verortet, auch weniger ein objektives Faktum als vielmehr ein »object of desire«.<sup>171</sup> Entsprechend – und das ist auch entscheidend für die Suche nach dem Vernakulären – kann es nicht darum gehen, nach einem ursprünglichen,

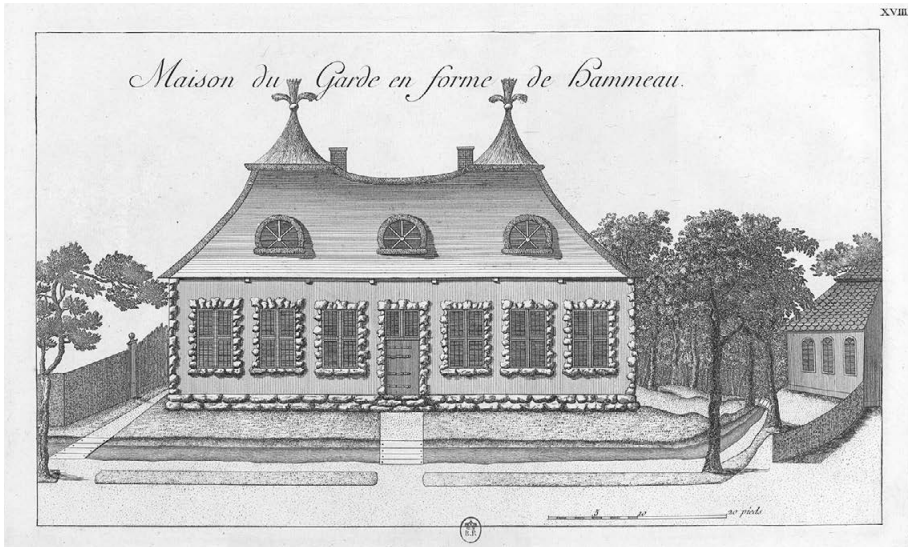


Abb. 89: Anonym, *Maison du Garde en forme de hammeau*, 1787, Radierung auf Papier, 24,4 × 38,9 cm, in: Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris 1787, Bibliothèque nationale de France, Paris

das heißt »authentischen« Objekt zu suchen, sondern danach zu fragen, wie eine bestimmte Vorstellung von etwas konstruiert wird, damit es als »regionalistisch« verstanden werden kann.

Was die Begriffe der Vernakularität, Rustikalität und des Regionalismus beschreiben, wird im *Hameau de la Reine* durch konkrete Effekte der Architektur geschaffen. Bereits unabhängig von der konkreten Architektur deutet die Bezeichnung *hameau* auf diesen Status hin, und zwar nicht allein durch die Verortung in der Provinz. Mit dem Begriff des *hameau* ist auch – darauf hat die Forschung noch nicht hingewiesen – eine spezifische Ästhetik gemeint. Beispielsweise tauchen in Georges-Louis Le Rouges *Détail des nouveaux jardins à la mode* einige Abbildungen von *fabriques* auf, die eine relative Ähnlichkeit mit den Gebäuden des *Hameau de la Reine* besitzen und die etwa als »Maison du Garde en forme de hammeau« (Abb. 89) oder als »cuisine en forme de Hameau« (Abb. 90) bezeichnet werden<sup>172</sup> – und das zu einem Zeitpunkt, noch bevor sich der Begriff »hameau« für entsprechende Gartenanlagen etabliert hatte. In dieser Ästhetik drücken sich, folgt man dieser Auffassung, auch der räumlich-soziale Kontext, in den das Gebäude eingebettet ist, und damit eine Vorstellung von Vernakularität aus.<sup>173</sup>

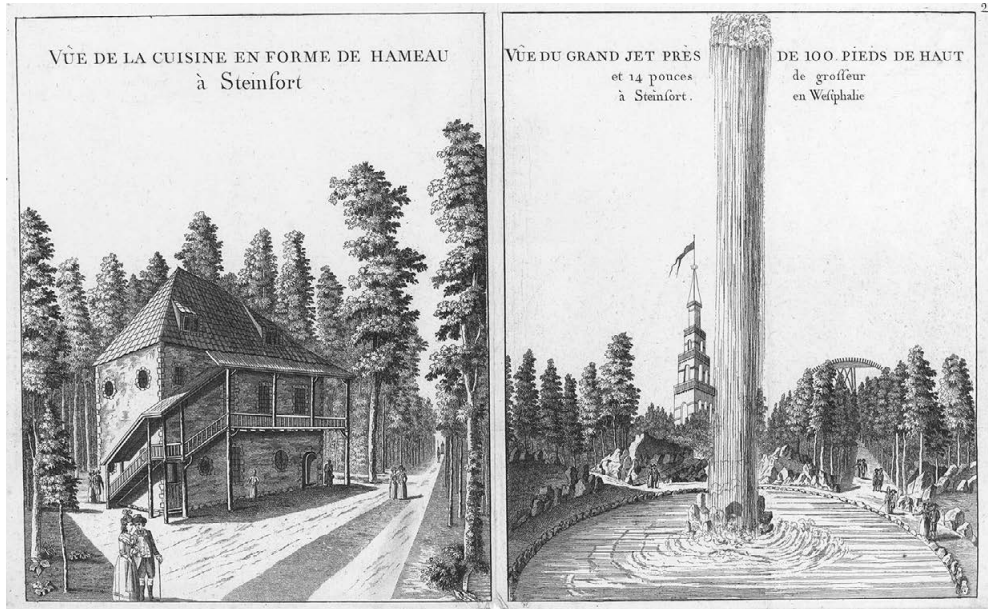


Abb. 90: Anonym, *Vue de la cuisine en forme de hameau à Steinfört*, 1788, Radierung auf Papier, 28,4 × 43,7 cm, aus: Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris 1788, Bibliothèque nationale de France, Paris

Hirschfeld benennt – teils abstrakt, teils konkret – die wichtigsten Merkmale dieser Ästhetik: »Vernachlässigung der Verhältnisse der Baukunst«, »Einfalt, Dürftigkeit, Verläugnung«, »Dach von Stroh oder Schiefer, rohe Pfeiler, [...] ein Gemäuer oder eine von leimigter Erde ausgeführte Wand«, »Spuren der Zeit und des Wetters«, »beschädigte Stellen und Ueberzüge von Moos« und »Fenster mit trüben oder bemalten Glasscheiben«. <sup>174</sup> Fast alle diese Charakteristika, ergänzt um weitere Eigenheiten, finden sich im *Hameau de la Reine*. Im Folgenden geht es um die Herstellung dieser Merkmale, insbesondere hinsichtlich der Gestaltung der Fassade und der Konstruktion von Unregelmäßigkeit. Ziel soll es dabei sein zu ergründen, wie diese Effekte die Behauptung des Gewachsenseins stützen sollten.

Meredith Martins Verständnis der Fassade des *Hameau de la Reine* als »ritual of inversion« <sup>175</sup> kann auch in diesem Zusammenhang in Anschlag gebracht werden. Eine wichtige Funktion der Fassade besteht demnach darin, das Innere zu verbergen, wofür ihre exaltierte Gestaltung maßgeblich ist. Diesen Kontrast beschreibt die Baronne d’Oberkirch für den *hameau* in Chantilly: »La

plus grande des cabanes est tapissée à l'intérieur en feuillages de verdure, et l'extérieur est entouré de tout ce qui est nécessaire à un bon labourer.«<sup>176</sup> Kaum eine andere Charakterisierung könnte einen größeren Unterschied zum aristokratischen Milieu beschreiben, in dem solche Anlagen entstanden, als »tout ce qui est nécessaire à un bon labourer«. Zugleich ist damit das Kriterium schlechthin benannt, das mittels der Fassade Vernakularität behauptet.

Der *Hameau de la Reine* zeichnet sich durch eine ähnliche, wenngleich extreme Fassadengestaltung aus, die den gleichen Effekt erzielen soll. Neben der fast ausschließlichen Bedeckung des Daches mit Schilf und der Vortäuschung eines Bruchsteinmauerwerks, das bereits Watelet als wichtigen Effekt einforderte,<sup>177</sup> sind es vor allem die Offenlegung der Baustruktur sowie der inszenierte Schmutz. Die Baustruktur (insbesondere das Fachwerk) wurde bereits beschrieben, zu erwähnen ist an dieser Stelle noch, dass damit – ganz abgesehen von der Aneignung einer bäuerlichen Architektur und der damit einhergehenden Konnotationen – zwei miteinander verknüpfte Effekte erzielt werden: Einerseits verweist die Sichtbarkeit der einem Gebäude zugrunde liegenden tragenden Struktur auf das Moment der Konstruktion des Gebäudes. Verbunden ist damit die Vorstellung von einem Wissen, das eher durch eine informelle Tradierung denn durch architekturtheoretische, statische und mathematische Einsichten gekennzeichnet ist. Andererseits wird mittels der offengelegten Baustruktur behauptet, dass das Gebäude keine Fassade besitzt, womit jene zeitgenössische Kritik bestätigt wird, die die oberflächliche und deshalb »unnötige« Dekoration – insbesondere das Rokoko-Ornament – ablehnt.<sup>178</sup> Auch dabei geht es wieder um die Erzeugung von charakteristischer *simplicité*. Wenn hier für die Außenseite der Gebäude des *Hameau de la Reine* immer der Begriff der Fassade Verwendung findet – obwohl die Architekturtheorie nicht jede Außenwand gleichzeitig als Fassade versteht –, dann aus der Einsicht heraus, dass die Ablehnung der Fassade nur dadurch möglich wird, dass diese nicht entfällt, sondern durch eine andere Fassade substituiert wird, die sich selbst negiert.

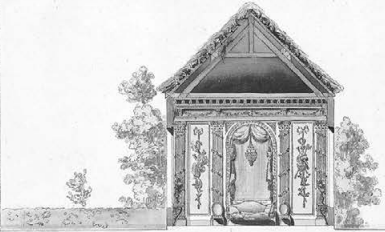
Die Fassaden des *Hameau de la Reine* waren durch eine ausgesprochene Nachlässigkeit und Schmutzigkeit gekennzeichnet: Der Putz war, wenn überhaupt vorhanden, unregelmäßig und fleckig aufgetragen, teils war er ganz abgefallen, sodass das Mauerwerk freigelegt wurde. Manche Außenwände wiesen Risse auf, andere waren mit Schmutzflecken versehen. All dies trug dazu bei, dass der *Hameau de la Reine* den Eindruck erweckte, nicht neu zu sein, sondern bereits seit einem längeren Zeitraum zu bestehen und einem konstanten Gebrauch ausgesetzt gewesen zu sein, der zu den entsprechenden Abnutzungserscheinungen geführt habe, für deren Ausbesserungen sowohl

die Mittel als auch die Begründung fehlten. Schmutz und Abnutzung fungierten als Markierungen, um sowohl das Gewachsensein des Weilers zu behaupten als auch deutlich zu machen, dass die Architektur tatsächlich in Gebrauch war und nicht lediglich als Schauobjekt fungierte. Jedoch musste diese Täuschung – wie bei jedem *trompe-l'œil* – als solche erkennbar bleiben.<sup>179</sup> Der gemalte Schmutz wurde damit zu einem Element der Ostentation, durch das eine Trennung zu tatsächlichem Schmutz angezeigt wurde. In diesem Sinne unterstützte die vermeintliche Schmutzigkeit der Fassade auch die Trennung von innen und außen, insofern der Kontrast zwischen »dreckiger« Außenwand und prunkvollem Interieur nicht deutlicher hätte sein können. Lediglich die *Grange* war nicht durch eine Inversion von innen und außen gekennzeichnet, hier setzte sich der rustikale Charakter auch im Interieur fort, dessen Wände in Form einer malerischen Imitation von »vieux bois«<sup>180</sup> gestaltet waren.

Die ostentative Schmutzigkeit und Nachlässigkeit traten im *Hameau de la Reine* im Vergleich mit anderen *hameaux* in einer neuen Qualität auf. Der *hameau* in Chantilly war durch eine äußerst saubere und klare Gestaltung der Außenwände bestimmt. Der weiße und gleichmäßige Putz und das ockerfarben gestrichene Holz des Fachwerks in Chantilly (Abb. 91) standen in einem deutlichen Kontrast zur fleckig-unregelmäßigen Farbigkeit des *Hameau de la Reine*. Gleiches gilt auch für die meisten anderen *hameaux* wie Franconville, Bellevue oder Raincy. Der *Hameau de la Reine* setzte jedoch neue Maßstäbe und wurde zum Vorbild für gleichzeitig oder etwas später errichtete *hameaux*. Die um 1791 entstandenen, von Hubert Robert in Auftrag gegebenen Entwürfe von Alexandre-Théodore Brongniart für einen *hameau* in Auteil (Abb. 92; siehe auch Abb. 69) zeigen einen deutlichen Bezug zum *Hameau de la Reine*. Für den *hameau* der Comtesse de Provence, der etwa gleichzeitig mit dem *Hameau de la Reine* errichtet wurde und ebenfalls aus zwölf Häusern bestand, war der Charakter des Heruntergekommenen und Ärmlichen ebenfalls bestimmend, wie Sophie von La Roche bezeugt: »Die Brücke von dünnen Holzstämmen, welche in eine mit zaserichtem Holz ausgelegte Hütte führt, ist so ländlich, daß sie Jeden trägt; die Bauernhäuser des Weilers so wahr, die Hühner welche herum laufen, die Enten in der Dorfpfütze, Alles ist redend. Nur müßte mit diesem Spiel des Vergnügens, mit dem Aussehen der einfachen Armuth nicht auch der lieblose Wahn in die Herzen der Großen schleichen: Nur das Aeussere der Landleute sey elend, sie fänden in ihren Hüttgen alles, was zum Glück des Lebens gehöre.«<sup>181</sup> Wenn der *hameau* in Montreuil nun große Ähnlichkeit zum *Hameau de la Reine* aufwies, so kann man von La Roches Aussage durchaus auch Schlüsse zu Letzterem ziehen: Erstens geht aus der Beschreibung hervor, dass die gesamte Anlage durch ein Wechselspiel von »Trug« und »Echtheit«

PLANS, ELEVATIONS, ET COUPES, DU SALLON ET DE LA SALLE A MANGER DU HAMEAU

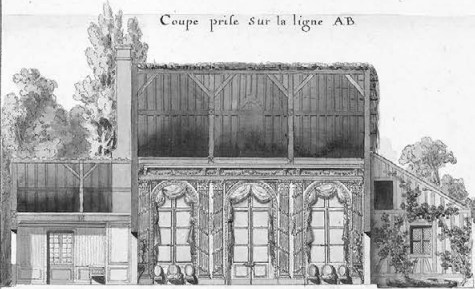
Coupe prise sur la ligne C.D.



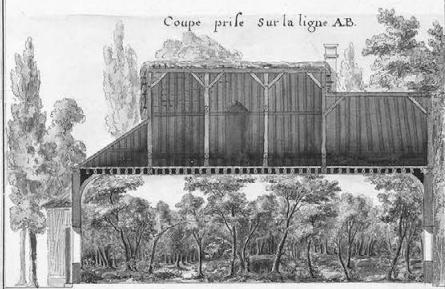
Coupe prise sur la ligne C.D.



Coupe prise sur la ligne A.B.



Coupe prise sur la ligne A.B.



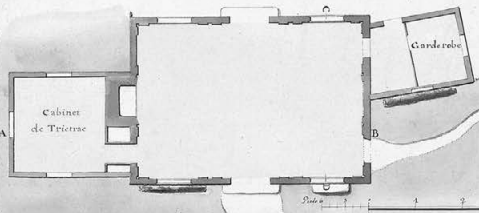
Exterieur du Salon



Exterieur de la Salle à Manger



Plan du Salon



Plan de la Salle à Manger

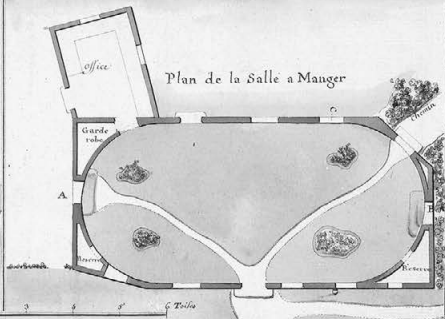




Abb. 92: Alexandre-Théodore Brongniart, *Ferme ornée*, um 1791, Aquarell auf Papier, Musée du Louvre, Paris

Linke Seite: Abb. 91: Anonym, *Plans, Élévations et Coupes du Sallon et de la Salle a Manger du Hameau [de Chantilly]*, Federzeichnung und Aquarell, in: Jean-Pierre Babelon: *Album du Comte du Nord*, 1784, Tafel 16, Musée Condé, Chantilly

gekennzeichnet war, was sie jedoch im Sinne der *vraisemblance* als nicht weniger »wahr« erscheinen ließ. Zweitens wird der Vorwurf, dass das »Elend« der Landbevölkerung ausgestellt werde, damit entkräftet, dass dies nur das »Äußere« betreffe.

Schmutzigkeit wird gemeinhin als eines der Charakteristika eines Dorfes und der Landbevölkerung verstanden, wobei dies im 18. Jahrhundert eine relativ wertneutrale Bedeutung hatte: »Auf dem Land war Schmutz nach landläufiger Meinung am rechten Ort.«<sup>182</sup> Manuel Frey führt dies darauf zurück, dass der »alltägliche Umgang mit Schmutzstoffen [...] in den städtischen und ländlichen Unterschichten [...] die notwendige Grundlage der beruflichen Existenz« bildete.<sup>183</sup> Entsprechend lange hielten sich in diesen Milieus auch Praktiken, sogenannte »Dreckapotheken«, bei denen mit-

hilfe von Schmutz (von tierischen und menschlichen Exkrementen bis hin zu anderen »organischen« Stoffen) versucht wurde, Krankheiten zu heilen. Einerseits folgt daraus, dass Schmutz schlichtweg zum Dorf – mehr noch: zur Ökonomie und damit Tugendhaftigkeit des Dorfes – gehörte und darin folglich dessen Authentizität sichtbar wurde. Andererseits konnten die sozialen Eliten sich mit der Vermeidung von Schmutz – oder im konstanten Bemühen, Schmutz unsichtbar zu machen – von den unteren Schichten abgrenzen. Wenn das Körperverständnis der Aristokratie noch im 18. Jahrhundert von einem geschlossenen Organismus ausging, in den nichts eindringen darf, dessen Genesung nur von innen heraus möglich ist und dessen Körpersäfte eine Gefahr darstellen, weshalb sie ständig künstlich abgeführt werden mussten, dann stand dies dem offenen Körperkonzept der unteren Schichten diametral entgegen.<sup>184</sup> Hier eine Analogie zwischen der Oberfläche der Architektur und der des Körpers zu behaupten, würde sicher zu weit führen, jedoch benennt die Einstellung gegenüber Schmutz ein Kriterium, das es gestattet, etwas eindeutig einer bestimmten Schicht zuzuordnen und schichtspezifische Distinktionen vorzunehmen. Der *Hameau de la Reine* war Teil eines solchen Strebens nach Distinktion, indem er Schmutz und andere Elemente ästhetisch transformierte und damit etwas in ein anderes Milieu versetzte, das dort ansonsten mit aller Kraft gemieden wurde.<sup>185</sup>

Das Auftragen von Schmutz auf die Außenwand war eine jener Maßnahmen, mittels derer eine unregelmäßige Erscheinung erzeugt wurde. Eine andere Maßnahme war die bereits in den Beschreibungen der einzelnen Gebäude mehrfach erwähnte Kombinatorik unterschiedlicher architektonischer Elemente: die übertriebene Erweiterung fast aller Häuser durch Gauben, Vorsprünge, Überdachungen und Anbauten, gepaart mit einem grundsätzlichen Streben nach Asymmetrie und einer oft disparaten Materialverwendung, die auf einen größtmöglichen Kontrast abzielte. Wie der Schmutz trugen auch diese Elemente der Unregelmäßigkeit zur Behauptung eines Charakters des Gewachsenseins bei. Die Erweiterungen sollten besagen, dass den Gebäuden weder ein einheitlicher Stil zugrunde lag (oder mehr noch: dass Stil als Form der »Hochkultur« gänzlich unangebracht war), noch dass diese überhaupt zum gleichen Zeitpunkt entstanden oder von derselben Person geplant oder gebaut worden waren.

Unregelmäßigkeit bestimmt auch die meisten Grundrisse; Ausnahmen bilden lediglich das *Boudoir*, der *Colombier* und das *Billiard*. Alle anderen Gebäude sind durch asymmetrische Grundrisse gekennzeichnet, die jeglicher Architekturlehre widersprechen. John Macarthur hat nachgewiesen, dass diese Behauptung eines Plans als Nicht-Plan eine baukünstlerische Strategie



war, um bereits mittels eines Grundrisses einen Effekt des Pittoresken hervorzurufen.<sup>186</sup> Ein unregelmäßiger Grundriss evoziert demnach auch eine Vorstellung von Authentizität, und zwar in doppelter Hinsicht: einerseits von der Authentizität der Bauherr\*innen, die nicht durch auferlegte Zwänge der Architekturausbildung verdorben sind, sondern das Bauen als menschliche Tätigkeit begreifen; andererseits von der damit behaupteten – und nach außen hin sichtbaren – Authentizität des Gebäudes, das mehr über die Aufrichtigkeit der Erbauerin oder des Erbauers denn über das Befolgen architekturtheoretischer Konventionen aussagen soll.

Die Hervorhebung der Unregelmäßigkeit deckt sich mit zeitgenössischen Vorstellungen in der Gartentheorie und der Theorie des Pittoresken. Neben der Unregelmäßigkeit als zentraler Eigenschaft des neuen Gartenideals ist »irregularity« einer jener Gebäuden eine pittoreske Anmutung verleihenden Faktoren, die Uvedale Price, der wichtigste Theoretiker des Pittoresken im 18. Jahrhundert, in seinem *Essay on Architecture and Buildings* neben »roughness«, »variety« und »intricacy« erwähnt.<sup>187</sup> Aus dieser Definition des Pittoresken lassen sich drei Konsequenzen ableiten: Erstens vermitteln diese Kriterien nicht nur eine Vorstellung vom Pittoresken, sondern stellen ferner Eigenschaften des Vernakulären dar. Aufgrund dessen sind sie geeignet, den Aufbau des *Hameau de la Reine* zu beschreiben. Das Pittoreske und das Vernakuläre sind als Charakterisierungen von Architektur auf unterschiedlichen Ebenen der Wertung eng miteinander verknüpft. Zweitens sind es visuelle Kriterien, sie betreffen die Wirkung auf die Betrachter\*innen und zeugen damit von einer Vorstellung von Architektur, die durch eine Unmittelbarkeit – und nicht etwa durch die Dechiffrierung architekturtheoretischer Konventionen – zu wirken vermag. Drittens, darauf verweist Carol Meeks, stehen diese Kriterien in Opposition zu einer (neo-)klassizistischen Auffassung von Architektur.<sup>188</sup>

Dennoch wäre es irreführend, den *Hameau de la Reine* in seiner Ästhetik ausschließlich als vernakulär zu beschreiben, vielmehr sind die Fassaden zudem grundlegend von neoklassizistischen Formen geprägt.<sup>189</sup> Anzuführen sind insbesondere das bereits erwähnte Gesims, rustizierte Bänder an Fenstern, rustizierte Nischen (überhaupt: Nischen!) sowie die vereinzelt an Ecken auftretende Rustika, bei der der Putz freigelegt wird. Die bereits angesprochenen Fayence-Blumentöpfe, die in einer Vielzahl im Außenraum standen, sind auch in diesem Zusammenhang zu deuten. In zeitgenössischen Beschreibungen tauchen diese Elemente allerdings nicht auf. Im *Cicerone de Versailles* aus dem Jahr 1805 wird zwar die Besonderheit des *Maison de la Reine* erwähnt, die aber nicht an der Durchmischung von Fachwerk, Steinbauweise und neoklassizis-

tischen Elementen festgemacht wird, sondern an »son étendue et par sa construction bizarre« und der »tournure féerie«.<sup>190</sup> Der im gleichen Zeitraum ebenfalls von Richard Mique erbaute *hameau* in Bellevue kannte hingegen keine neoklassizistischen Elemente und wies, wie die anderen *hameaux*, eine eindeutig vernakuläre Formsprache auf. Lediglich der dortige Turm verfügte über dekorierte Fenster. Die Abweichung war programmatisch: Der *hameau* in Bellevue war zwar einerseits der direkte Vorläufer des *Hameau de la Reine*. Letzterer markierte aber durch die Verwendung neoklassizistischer Elemente eine Differenz, die zugleich eine Wertung implizierte.<sup>191</sup> Der *Hameau de la Reine* ist dadurch kaum, wie Annette Condello eine weitverbreitete Forschungsmeinung wiedergibt, als »ramshackle« zu verstehen.<sup>192</sup> Er erfand vielmehr einen Neoklassizismus für vernakuläre Architektur und etablierte damit eine deutliche Differenz zu tatsächlicher vernakulärer Architektur, die lediglich als Fundus für einzelne Oberflächenphänomene diente. Der *Hameau de la Reine* ist als Hybridform zwischen neoklassizistischer und vernakulärer Architektur zu beschreiben, und zwar im Sinne des Ergebnisses eines zweistufigen Prozesses: In einem ersten Schritt wurde aus einem Repertoire vermeintlich vernakulärer Formen – von der Unregelmäßigkeit auf unterschiedlichen Ebenen über die Materialität und Bauweise bis hin zum Schmutz – baukastenhaft ein Gebäude errichtet, das durch seine dezidierte Exuberanz in der Anwendung dieser Formen das Stereotyp der vernakulären Architektur evozieren sollte. Dieser Prozess ist, wenngleich in abgemilderter Form, bei fast allen *hameaux* zu beobachten. In einem zweiten Schritt wurden diese Gebäude dann mit Formelementen des Neoklassizismus geschmückt, die aber anders als bei der *ferme ornée* englischer Prägung nicht zur Überdeckung des ländlich-rustikalen Charakters und damit einer Überwindung der Vernakularität dienten, sondern mit der vernakulären Architektur verschmolzen. Der Neoklassizismus ist hier lediglich Beiwerk und kein formbestimmendes Prinzip. Trotz der Übernahme neoklassizistischer Elemente lief diese Architektur d’Angivillers Projekt der Erneuerung von Versailles mit den Mitteln des Neoklassizismus zuwider: Hier war es eine Hybridform zwischen Neoklassizismus und vernakulärer Architektur, dort – wie sich in Rambouillet zeigt – eine absolute, pure Idealform des Neoklassizismus.

In der Gartentheorie findet sich für die Kombination von vernakulären und neoklassizistischen Elementen lediglich eine einzige Erwähnung. Antoine Nicolas Duchesne sieht den Unterschied zwischen normalen »Mazures Normandes« – also einer Art normannischem Weiler – und denen einer *ferme ornée* (Duchesne benutzt noch diesen Begriff, seine Konzeption verweist aber bereits eher auf einen *hameau*) darin, dass Letztere durch »diverses Plantations

de pur agrément« ergänzt seien.<sup>193</sup> Mit »Plantations« meint er hier aber keine Bepflanzung, sondern »des Cabinets, des Rotondes, des Colonnades«<sup>194</sup>, also Elemente der »hohen« Architektur, wie sie auch bei den Gebäuden des *Hameau de la Reine* auftauchen.<sup>195</sup> Jetzt wird auch klarer, was Ligne meint, wenn er beim *hameau* in Chantilly die Echtheit rügt und »l'air d'une citation« vermisst.<sup>196</sup> Der Status des Vernakulären als Authentizitätseffekt darf nicht so weit gehen, dass die Architekturen identisch mit tatsächlich vernakulären Gebäuden werden. Lignes unscharfer Begriff der »citation« beschreibt somit das produktionsästhetische Verfahren, durch das diese Differenz aufrechterhalten wird.

Hirschfeld legt in seiner *Theorie der Gartenarchitektur* Zeugnis davon ab, dass die »ländliche«, man könnte auch sagen: vernakuläre, Architektur der Gebäude des Hohenheimer *Dörfle* im »ächten Stil ausgeführt« war.<sup>197</sup> Aus dieser Behauptung lassen sich vier wichtige Konsequenzen ableiten, die auch für den *Hameau de la Reine* gelten: Erstens stellt Hirschfeld einen Konnex zwischen dem Ländlichen und dem Echten her; ländliche Architektur ist nach seiner Auffassung authentische Architektur. Zweitens ist es bemerkenswert, dass für diese Art der Architektur der Begriff des Stils in Anschlag gebracht wird, wurden damit traditionell doch ausschließlich Phänomene der »hohen« Baukunst beschrieben: Indem vernakuläre Architektur aus dem Kanon der Baukunst ausgeschlossen wurde, konnte sie auch nicht über einen eigenen Stil verfügen.<sup>198</sup> Daraus folgt drittens, dass die Bezeichnung »ächter Stil« ein Oxymoron ist, insofern »Stil« in diesem Kontext weniger einen »Individualstil«, mit dem ein Künstler oder eine Künstlerin authentische Subjektivität ausdrückt, und auch nicht einen durch Konventionen vorgeschriebenen Stil (also das, was man nachträglich als »Zeitstil« erkennt) meint, sondern vielmehr die Entscheidung für eine Option unter vielen zu dem Zweck, ein Gebäude zu schmücken.<sup>199</sup> Der »Stil« eines Gebäudes steht zudem kaum mehr in einer zwangsläufigen Verbindung zur Funktion eines Gebäudes (er sagt also nichts über die Echtheit des Gebäudes aus), sodass er durch eine Äußerlichkeit gekennzeichnet ist, die künstlich auf ein Gebäude übertragen wird. Weil aber vernakuläre Gebäude im klassischen Sinne keinen Stil haben, müssen sie umgekehrt als »echt« gelten, was wiederum jedoch nicht in Kategorien des Stils beschreibbar wäre, ohne den Status des Echten zu verlieren. In diesem Sinne wird mit dem »ächten Stil« zwar einerseits eine Vorstellung von authentischer Architektur etabliert, die insbesondere in Opposition zur »Künstlichkeit« anderer Stile steht, andererseits wird das Authentische hier, indem es zum Stil erklärt wird, zu einer lediglich ästhetischen Strategie degradiert.<sup>200</sup> Ist »Echtheit« als stilistische Kategorie erst einmal etabliert, kann dieser Stil – und das ist die vierte

Konsequenz – auch frei mit anderen Stilen kombiniert werden, womit sich auch der vernakuläre Klassizismus des *Hameau de la Reine* erklären ließe.

Das Echte (beziehungsweise das Vernakuläre) als Stil ist, wie jeder Stil, durch Standardisierungs- und Formalisierungsprozesse bestimmt. Konkret bedeutet dies die Festlegung auf – von mir bereits beschriebene – Elemente, Formen und Mittel, die (rezeptionsästhetisch) sowohl eindeutig zuordenbar sind als auch (produktionsästhetisch) wiederholt werden können. Dies geht zulasten der vermeintlichen lokalen Gebundenheit der Vernakularität. Man kann deshalb mit Dora Wiebenson von einem »universal anonymous vernacular«<sup>201</sup> und mit Anthony Vidler von einer »universal rurality«<sup>202</sup> oder, wie später noch auszuführen sein wird, von der Genese des Folklorismus sprechen.<sup>203</sup> Der Prozess der Wiederholung ist im Sinne des von Jacques Derrida geprägten Begriffs der Iterabilität zu verstehen, mit dem die Struktur, die Wiederholung und deren Folgen genauer beschrieben werden können, als dies der bereits aufgeführte, bei Ligne Verwendung findende Begriff des Zitats zu leisten vermag. Iterabilität »verknüpft die Wiederholung mit der Andersheit«,<sup>204</sup> das heißt, durch jede Wiederholung wird unumgänglich eine Veränderung vollzogen. Der Gegenstand der Wiederholung kann mit dem Kontext brechen, in dem er ursprünglich artikuliert wurde, ohne seine Bedeutung einzubüßen.<sup>205</sup> Die Bedeutung des wiederholten Gegenstands ist durch eine Instabilität gekennzeichnet, insofern das Prinzip der Iterabilität besagt, dass ein Element zugleich in unterschiedlichen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann, dabei aber immer in einem Abhängigkeitsverhältnis zu einer spezifischen Bedeutung in einem »ursprünglichen« Kontext steht. Entsprechend bewahrt die vernakuläre Architektur des *Hameau de la Reine* ihre Bedeutung des Authentischen und Ländlichen, nimmt aber, insbesondere durch die Kombination mit neoklassizistischen Formelementen, zudem eine Bedeutung als höfische Architektur an.

# Körper

## Kleider der Königin

Im *Hameau de la Reine* treffen unterschiedliche Inszenierungen von Körpern aufeinander: Marie-Antoinettes Körper zeigte sich hier als vermeintlich von höfischen Zwängen befreit, womit das Ideal eines authentischen – als mit sich selbst identischen – Körpers, der keinen Konventionen unterworfen ist, bedient werden sollte. Mit einem ähnlichen Status des Authentischen wurden die Bediensteten belegt, die als ausgestellte Körper präsent waren, um ästhetische Objekte eines kalkulierten Blicks zu werden. Die Architektur des *Hameau de la Reine* war daran beteiligt, diese Körper zu organisieren, sie zur Erscheinung zu bringen.<sup>1</sup>

Ein erster Marker für die Auffassung eines authentischen Körpers war die Kleidung, in die dieser gehüllt war. Zwar wird Kleidung seit jeher auch als Bereich der Künstlichkeit aufgefasst, mittels derer ein Körper sich als etwas anderes als er selbst zeigen kann, und dient Kleidung auch zur Markierung des sozialen Standes ihres Trägers oder ihrer Trägerin. Doch wird ihr ebenfalls die Funktion zugeschrieben, das vermeintliche innere Selbst nach außen hin sichtbar zu machen. Insbesondere der neoklassizistischen Mode, die auch im Umfeld Marie-Antoinettes von großer Bedeutung war, attestiert Amelia Rauser einen Anspruch auf Authentizität.<sup>2</sup> Die Kleidung, die Marie-Antoinette und ihre *coterie* im *Hameau de la Reine* mutmaßlich trugen, beschreibt Madame Campan als eine Verbindung von Einfachheit und Authentizität: »Une robe de percale blanche, un fichu de gaze, un chapeau de paille étaient la seule parure des princesses [...]«. <sup>3</sup> Die »einfache« Kleidung bildet damit einen Gegensatz zur aufwendigen und ornamentüberladenen höfischen Kleidung – ohne diesen direkt zu benennen.<sup>4</sup>

In einer ähnlichen Gewandung ist Marie-Antoinette – wenige Jahre vor der Fertigstellung des *Hameau de la Reine* – auf einem Porträt (Abb. 93) von Élisabeth Vigée-Lebrun dargestellt, mit dem die Künstlerin im Salon des Jahres 1783 für einen Skandal sorgte.<sup>5</sup> Die Königin ist in ein leichtes, weißes Musselinkleid gewandet,<sup>6</sup> ohne Schmuck, ohne Perücke. Sie ist vergleichs-



Abb. 93: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette en robe de mousseline dite à la créole, en chemise ou en gaulle*, 1783, Öl auf Leinwand, 92,7 × 73,1 cm, Hessische Hausstiftung, Kronberg im Taunus

weise dezent geschminkt und trägt, wie auch bei Campan beschrieben, einen Strohhut, der jedoch aufgrund seiner Größe, der an ihm angebrachten buschigen Federn und des Seidenbands weniger einen rustikalen als vielmehr einen vornehmen Eindruck erweckt. Marie-Antoinette ist damit beschäftigt, einen kleinen Blumenstrauß aus Rosen zu binden, die sie einer neben ihr stehenden Vase entnimmt. Vigée-Lebruns Gemälde zeichnet sich demnach durch eine erstaunliche Reduktion aus, selbst der dunkle Hintergrund verunmöglicht eine nähere Bestimmung etwa von Ort und Tageszeit. Reduktion bedeutet

in diesem Fall aber auch die Abwesenheit jeglicher Insignien, die traditionell in einem solchen Bild Platz fanden – am ehesten verweist die Rose noch auf Habsburg, nicht aber auf Frankreich.<sup>7</sup>

Die *Mémoires secrets* schildern die Reaktion auf das Gemälde: »Mme Lebrun a exposé trois portraits de la famille royale, ceux de la Reine, de Monsieur [Comte de Provence; Anm. FV], de Madame [Comtesse de Provence; Anm. FV]. Les deux princesses sont en chemise, costume imaginé depuis peu par les femmes. Bien de gens ont trouvé déplacé qu'on offrît en public ces augustes personnages sous un vêtement réservé pur l'intérieur de leur palais: il est à présumer que l'auteur y a été autorisé et n'aurait pris d'elle-même une pareille liberté. Quoi qu'il en soit, Sa Majesté est très bien; elle a cet air leste et délibéré, cette aisance, qu'elle préfère à la gêne de la représentation, et qui chez elle ne fait point tort à la noblesse de sons rôle. Quelques critiques lui trouvent le cou trop élancé, ce serait un petite faite de dessin; du reste, beaucoup de fraîcheur dans la figure, d'élégance dans le maintien, de naturel dans l'attitude, font aimer ce portrait; il intéresse même ceux, qui au premier coup d'œil, n'y reconnaîtraient point la Reine.«<sup>8</sup> Das Gemälde an sich wird – bis auf den kleinen Makel des zu langen Halses – mit lobenden Worten gewürdigt. Die Kleidung sei für eine Frau dieses Rangs unüblich und eher im Intimen zu verorten (»réservé pur l'intérieur de leur palais«), jedoch – zu direkt durfte die Kritik an der Königin in einem solchen Kommentar auch nicht ausfallen – mindere die Ungezwungenheit nichts an Marie-Antoinettes »noblesse«. Für diese Fehlleistung wird nicht Marie-Antoinette selbst verantwortlich gemacht, sondern explizit die Künstlerin, die für eine solche Darstellung nicht autorisiert gewesen sei – gemeint aber ist mit dieser Missbilligung, kaum implizit, Marie-Antoinette selbst. Entscheidend ist der letzte Satz: Indem die Beschreibung angibt, dass das Porträt auch denjenigen gefiele, die Marie-Antoinette darauf gar nicht erkennen würden, wird deutlich, dass hier eine grobe Verfehlung vorliegt. Denn damit ist die Aufgabe eines solchen Porträts – die Repräsentation der französischen Königin – nicht erfüllt. Hier deutet sich bereits der prekäre Status des Körpers der Königin an.

Die offensichtliche Anstößigkeit des Bildes liegt demnach darin, dass es von den Konventionen repräsentativer Porträts abweicht und stattdessen die Königin in einer informellen, geradezu »privaten« Situation zeigt. Obwohl bereits zuvor informelle Porträts von Marie-Antoinette entstanden waren, gelangten diese nie an die Öffentlichkeit, sondern dienten als *Souvenirs*, vor allem für Maria Theresia.<sup>9</sup> In ihren Memoiren gibt Vigée-Lebrun an, dass auch dieses Porträt, von dem mehrere Kopien angefertigt wurden, für »ses [Marie-Antoinettes; Anm. FV] amis, quelques-uns à des ambassadeurs«

bestimmt waren.<sup>10</sup> Dessen ungeachtet, wurde das Gemälde im Salon gezeigt und war – über den eigentlichen Adressatenkreis hinaus – damit für ein breites Publikum zu sehen. Entsprechend schwer wiegt daher der Vorwurf, dass das Bild nicht die Königin repräsentiere, diene das öffentliche Zeigen eines solchen Porträts doch gerade dazu, performativ die Macht des Dargestellten oder der Dargestellten zur Anschauung zu bringen – der physische Körper, der politische Körper und das Bild des Körpers verschmolzen miteinander.<sup>11</sup>

Neben der Verletzung von Standeskonventionen und Repräsentationspflichten sowie der Überschreitung körperpolitischer Vereinbarungen stand Vigée-Lebruns Porträt quer zur offiziellen Kulturpolitik des französischen Hofes. Der Comte d'Angiviller versuchte ab 1777 auch über den Pariser Salon, sein Projekt einer restaurativen Erneuerung der Monarchie mit den Mitteln einer neoklassizistischen Ästhetik durchzusetzen. Dafür entwickelte er das Format der *Grands Hommes de la France*; ein Projekt, das Aufträge an Bildhauer vergab, die die wichtigsten Akteure der französischen (Geistes-)Geschichte verewigen sollten.<sup>12</sup> Der Kontrast zwischen diesen Skulpturen sowie Gemälden in der Art von Jacques-Louis Davids *La douleur et les regrets d'Andromaque* und Vigée-Lebruns – im gleichen Raum ausgestelltem – Porträt könnte kaum größer sein. Im Kern war d'Angivillers Vorhaben misogyn, insofern es auf die Marginalisierung von Künstlerinnen und eines von ihnen vertretenen, zumindest im Ansatz erahnbaren Frauenbilds abzielte.<sup>13</sup> Selbst wenn man dem Argument Glauben schenkt, dass Marie-Antoinettes Gewandung das Ideal des Neoklassizismus erfüllt habe,<sup>14</sup> stimmt es – nicht zu vergessen: der Strohhut – nicht mit d'Angivillers ästhetischer Programmatik einer Verknüpfung der Antike mit der Regierungszeit Louis' XIV. überein.

Das Baumwollkleid wurde möglicherweise auch, wenngleich es dafür keine schriftlichen Nachweise gibt, allein aufgrund seines Materials als eine politische Aussage verstanden. Seit 1785 war in Frankreich der Import von Baumwolle und anderer Stoffe wie Leinen verboten, wodurch die schwächelnde Produktion französischer Luxusgüter, insbesondere von Seide aus Lyon, wieder angekurbelt werden sollte. Diese Verordnung stand in einer Reihe ähnlicher Importverbote für Baumwolle seit 1686, weshalb dieser Stoff grundsätzlich für etwas Anti-Französisches gehalten wurde.<sup>15</sup> Obwohl das Porträt *en gaulle* noch vor dem Dekret von 1785 gemalt wurde, ist diese anti-französische Konnotation von Baumwolle bei der Betrachtung der zeitgenössischen Rezeption mitzubedenken.

Die Einwände gegen das Gemälde führten schließlich dazu, dass es im Salon ausgetauscht wurde.<sup>16</sup> Genauer müsste man sagen: Die Kleidung wurde ausgetauscht, denn die neue Version (Abb. 94), die den Beinamen *à*





Abb. 94: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette à la rose*, 1783, Öl auf Leinwand, 113 × 87 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

*la rose* erhielt, unterscheidet sich – bis auf wenige Details wie die kleineren Augen, der anders ausgestaltete Hintergrund und das geringfügig größere Format – lediglich durch die Kleidung, während Bildaufbau, Körperhaltung und Gesichtsausdruck unverändert sind. Marie-Antoinettes Körper wurde hier, wie nicht unüblich in der Porträtmalerei, gleichsam als Rohling benutzt, der erst durch die Bekleidung vollständig wurde. Ist damit einerseits ein pro-

duktionsästhetisches Moment beschrieben, so verweist dies jedoch zugleich auch auf den Kern des Problems: Erst durch die Kleidung bekommt der Körper eine Bedeutung. Im Porträt *à la rose* ist das Musselinkleid durch eine Marie-Antoinettes Stand angemessene *robe à la française* ersetzt, der Strohhut ist einem dezenten Haarschmuck, bestehend aus Seidenband und Federn, gewichen. Das blaue, durch weiße Spitze ergänzte Seidenkleid ist jedoch eine vergleichsweise reduzierte *robe à la française*. Eine solche trägt Marie-Antoinette auch auf dem ersten Porträt (Abb. 95), das Vigée-Lebrun 1778 von ihr anfertigte, wobei das Kleid dort weitaus voluminöser und mit einer Fülle von Applikationen (Schleifen, Borten, Quasten etc.) ausgestattet ist. Wurde das Musselinkleid erotisiert und stand damit im Verdacht, Marie-Antoinette als frivole Königin zu zeigen, lag dies allein an der Art des Kleides, enthüllt doch die *robe à la française* durch das tiefer ausgeschnittene Dekolleté mehr von Marie-Antoinettes Körper.<sup>17</sup> Auch wenn die neue Version des Bildes ebenfalls keine Insignien aufweist, die auf Marie-Antoinettes Status hindeuten, wurde bereits durch den bloßen Austausch des Kleides – noch dazu gegen eines, das, wenn es denn nicht eine Erfindung der Künstlerin war, zu den schlichteren Kleidern in Marie-Antoinettes Garderobe zählte – ihr Status (wieder) hergestellt. Allein der Akt der neuen Einkleidung brachte performativ Marie-Antoinettes Körper als den der Königin Frankreichs zur Geltung.

Mit Blick auf die *robe à la française* wird der Unterschied zum Musselinkleid noch deutlicher: Ein solches Kleid konnte man ohne fremde Hilfe nicht anziehen, es musste geschnürt und die verschiedenen Lagen drapiert werden. Der Akt des An- und Auskleidens war dabei nicht bloß eine notwendige Verrichtung, sondern als *Lever* und *Coucher* zentraler Teil des höfischen Zeremoniells, das den Körper des Königs und den der Königin jeden Tag aufs Neue performativ hervorbrachte. Dem Musselinkleid war nun der Verzicht auf diese Praxis eingeschrieben, was im Umkehrschluss auch ein Infragestellen des höfischen Zeremoniells im Ganzen bedeutete und damit die festen Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit ins Wanken brachte. Kleidung stellte demnach nicht nur eine Hülle für einen Körper dar und belegte diesen mit einer bestimmten Semantik, sondern ein Körper konnte über an Kleidung gebundene Praktiken überhaupt erst in Erscheinung treten. Es war also nicht nur die Ästhetik, die als anstößig gelten konnte, sondern auch die Tatsache, dass mit einem solchen Kleidungsstück, das nicht mehr in tradierte rituelle Zusammenhänge eingebettet werden konnte, das höfische Selbstverständnis auf dem Spiel stand.

Für die Künstlerin und Marie-Antoinette existierten all diese Probleme freilich nicht. Vigée-Lebrun griff die Episode in ihren Memoiren auf und gab



Abb. 95: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Marie-Antoinette en grand habit de cour*, 1778, Öl auf Leinwand, 273 × 193,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien

zwar an, dass sich Teile des Publikums darüber beschwert hatten, »que la reine s'était fait peindre en chemise«, stellte jedoch heraus, dass das Gemälde »un grand succès« gewesen sei.<sup>18</sup> Ebenso war Marie-Antoinette von der Qualität des ersten Bildnisses überzeugt und schrieb in einem Brief, dass dieses unter allen Porträts die größte Ähnlichkeit mit ihr aufweise.<sup>19</sup> Diese Meinungen sind oft als Beleg für eine »authentische« Darstellung Marie-Antoinettes gelesen worden oder dafür, dass Marie-Antoinette hier als »sie selbst« erfasst wurde.<sup>20</sup> Bringen diese Argumente einerseits die negative Bewertung des Porträts durch die Kultur des Hofes als Beweis für die Authentizität der Darstellung in Anschlag und definieren diese dadurch nur in Abgrenzung von der vermeintlichen Künstlichkeit des Hofes, ist andererseits genauer zu fragen, auf welcher Grundlage diese Authentizitätsbehauptung beruht. Weshalb gilt also gerade das Musselinkleid als eine besonders authentische Form der Kleidung, und weshalb ist es aus diesem Grund als Kleidung für eine Königin anstößig?

Bevor Vigée-Lebrun Marie-Antoinette *en chemise* porträtierte, malte sie – neben dem erwähnten Bildnis der Comtesse de Provence – eine ganze Reihe anderer Porträts von Frauen im gleichen Gewand: außer einem Selbstporträt (1781) unter anderem auch Marie-Antoinettes Widersacherin am Hof, Madame du Barry (1781), ihre Vertraute, die Duchesse de Polignac (1782/83), und die Comtesse de Moreton (1782). Amelia Rauser gibt sogar an, dass Vigée-Lebrun sich wiederholt zur Erfinderin dieser Mode stilisiert habe.<sup>21</sup> Zwar ähnelt sich die Kleidung bei allen Porträtierten bis ins Detail der Hutschleife, was Vigée-Lebruns typischer Serienproduktion geschuldet ist, doch hebt sich Marie-Antoinettes Kleid von den anderen durch einen feineren Stoff und einen entsprechend eleganteren Faltenwurf ab. Marie-Antoinettes Bildnis *en chemise* brachte demzufolge keine bildliche Innovation zur Anschauung – und war damit auch keine »authentische« Darstellung Marie-Antoinettes –, sondern war lediglich die Fortführung einer Reihe von ähnlichen Porträts, die sich in dieser Form bereits in unmittelbarer Nähe zu Marie-Antoinette etabliert hatten. Auch im Werk anderer europäischer Künstlerinnen und Künstler taucht das Kleidungsstück in den 1780er Jahren auf, etwa bei Jacques-Louis David, Jean-Baptiste Isabey, Jens Juel, Angelica Kauffmann, Charles Paul Landon und Joshua Reynolds. Erneut wandte sich Marie-Antoinette – wie mit dem Bau ihres *hameau* – einer Mode zu, die längst konventionalisiert war, die aber retrospektiv ihr zugeschrieben wurde. Was ab 1784 als *chemise à la Reine*<sup>22</sup> bezeichnet wurde, war zu diesem Zeitpunkt längst Teil einer gesamteuropäischen Standardisierung.

Der Ursprung der Mode des Musselinkleids, wie sie in Vigée-Lebruns Gemälde der *Marie-Antoinette en chemise* dargestellt ist, kann nicht eindeutig

geklärt werden. Die Forschung bezieht sich auf historische Beschreibungen, die drei unterschiedliche Herleitungen zulassen: Einerseits wird als Quelle England angegeben.<sup>23</sup> Dafür würden die dortige Verfügbarkeit großer Mengen an Baumwolle durch die kolonialistische Handelstätigkeit der britischen Ostindien-Kompanie und die Industrialisierung der Spinnereiproduktion ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sprechen. Andererseits erwähnt Caroline Weber, dass dieses Kleidungsstück in England erst – über Umwege – durch Marie-Antoinette populär geworden sei.<sup>24</sup> Als weiterer, allerdings am wenigsten infrage kommender Herkunftsort wird die Karibik ausgemacht, wo die dortigen klimatischen Bedingungen es nicht erlaubt hätten, enge (Seiden-) Kleider zu tragen. Rose Bertin, Marie-Antoinettes sogenannte »ministre des modes«, soll das Kleid aus dieser Tradition abgeleitet haben.<sup>25</sup> Zudem steht die Behauptung im Raum, dass die Einfachheit des Musselinkleids ein erstarkendes (neo-)klassizistisches Ideal spiegele und damit letztlich auf die Antike verwiesen habe, was jedoch nicht durch historische Darstellungen antiker Gewandung bestätigt wird, deren Form sich kaum mit den Schnitten der *Gaule*-Kleider deckt.<sup>26</sup> Am ehesten kann es von daher als eine Aktualisierung antiker Kleidung verstanden werden. Was diese drei Herleitungen eint, ist, dass sie einen Ursprung im *Anderen* suchen: in England (nicht zufällig in Analogie zur Bezeichnung *jardin anglais*), in der »exotischen« Karibik und in der Vergangenheit der Antike. Vor allem dem exotischen und dem antiken Ursprung ist gemein, dass darin das Ideal einer *simplicité* vermutet und Ursprünglichkeit ohnehin mit einer Vorstellung von Aufrichtigkeit kurzgeschlossen wurde. Auf den Nenner der *simplicité* gebracht, konnten dann auch die Unterschiede zwischen den beiden Referenzen der Antike und des Exotismus nivelliert werden. Zudem konnte durch die Fiktion dieses doppelten Authentizitätseffekts – authentische Ursprünglichkeit der Kleidung und die durch sie transportierte authentische Lebensform der Trägerin – verdeckt werden, dass das Musselinkleid eine zeitgenössische Erfindung und in dieser Form in ganz Europa anzutreffen war. Es hatte damit Anteil am Prozess einer Standardisierung, dessen wichtigste Aufgabe darin bestand, sich selbst unsichtbar zu machen.

Im Musselinkleid drückt sich ein weiterer Aspekt der Bekleidung aus, der sich am Ende des 18. Jahrhunderts zu etablieren begann: jener der gesunden Kleidung. Aufgeklärte Ärzte forderten etwa, das Korsett zu verbieten, weil dadurch Körperteile zu Schaden kommen könnten. So sei dadurch sowohl die Milchproduktion der Brüste eingeschränkt als auch die durchgehende Belüftung des Körpers verunmöglicht.<sup>27</sup> Zudem gewann die Idee der Sauberkeit und Reinlichkeit auch in Bezug auf Kleidung, insbesondere in den gesell-

schaftlichen Eliten, die sich dadurch von den unteren Schichten abgrenzen konnten, an Bedeutung.<sup>28</sup> In der Forderung nach einer neuen Kleidung schlugen sich damit nicht nur neue Einsichten der empirischen Medizinforschung nieder, sondern die Kleidung wurde so erneut, und von einer anderen Warte aus, moralisch aufgeladen. Das Moralische an einer solchen Kleidung war demnach nicht nur der Aspekt des Anti-Luxus, sondern auch die Tatsache, dass sie medizinischen Erkenntnissen Rechnung trug, die – wie das Stillen<sup>29</sup> und die Betonung der »Natürlichkeit« des Körpers schlechthin – nicht allein im Bereich der Medizin diskutiert wurden, sondern in zahlreichen Diskursen zum Ausgangspunkt für die Vorstellung von einem tugendhaften Leben wurden.

Die zahlreichen Porträts *en chemise* belegen, dass solche Kleider dem höfischen Kontext nicht fremd waren. Im Streit um das Porträt *en chemise*, der eigentlich ein Streit um die richtige Bekleidung war, zeigte sich der Wandel höfischer Umgangsformen und Bedeutungsebenen, der zu diesem Zeitpunkt einsetzte. Noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts galt der Vorwurf des Luxus nicht dem Adel, sondern allein den diesem untergebenen Ständen, die vermeintlich durch eine anmaßende Aneignung von Kleidung und Konsumgütern, die nicht ihrem Rang entsprachen, soziale Hierarchien durcheinanderbrachten. Der Prunk, der sich insbesondere in der Kleidung ausdrückte, und die »spectacular consumption«<sup>30</sup> des Adels wurden nicht nur geduldet, sondern folgten der Notwendigkeit der sozialen Distinktion und waren ein wichtiges Mittel der Repräsentation. Luxus als Vorwurf war demnach ein Kampfbegriff, der nach unten zielte. Folgt man John Shovlins Analyse, so kam es in Frankreich erst durch die zunehmende Kommerzialisierung des sozialen Lebens und die rapide Erweiterung und Popularisierung der Sphäre des Konsums um 1750 zu einer Transformation des Begriffs von Luxus: »[...] critics began to employ the term [luxury; Anm. FV] to refer to all uses of spectacular consumption for the purpose of social distinction regardless of the social position of the user, and the focus of criticism shifted from the low-born to *les grands*.«<sup>31</sup> Der Zugang zu Luxusprodukten für eine breitere Masse – Daniel Roche zeigt dies deutlich am Beispiel der Aufwertung von Kleidung im 18. Jahrhundert<sup>32</sup> – verlieh der Kritik am Luxus eine neue Qualität. Aus dieser Entwicklung folgten zwei Konsequenzen, die beide zu einer Destabilisierung der Sichtbarkeit sozialer Hierarchien beitrugen und letztendlich auch einen Anteil an der »Krise der Repräsentation«<sup>33</sup> hatten. Einerseits eigneten sich Personen, die nicht aus dem Adel stammten, dessen Zeichenrepertoire an. Dies setzte andererseits, verbunden mit der Luxuskritik, den Hof unter Druck, was Shovlin auf den Begriff der »taxonomic anxiety« bringt.<sup>34</sup> Die Auseinandersetzung mit dem Vorwurf des Luxus am Hof, der nun nicht mehr



Abb. 96: Élisabeth Vigée-Lebrun, *Portrait Marie-Antoinette*, 1800, Öl auf Leinwand, 31,8 × 26,1 cm, Privatsammlung

positiv belegt war, manifestierte sich unter anderem in Dingen wie Marie-Antoinettes Musselinkleid. Diese Mode wurde nicht aus einer niederen Klasse übernommen und resultierte auch nicht aus einer »authentischen« Kleiderwahl Marie-Antoinettes, sondern formulierte innerhalb der Grenzen des höfischen Zeichensystems die Behauptung des Anti-Luxus. Dass das Kleid – in Form von Vigée-Lebruns Porträt – dennoch skandalisiert wurde, steht dazu in keinem Gegensatz, sondern bezeugt, wie prekär die Neuerungen des Zeichenverkehrs noch waren.

Sieben Jahre nach Marie-Antoinettes Hinrichtung malte Vigée-Lebrun sie im russischen Exil ein weiteres Mal. Das kleinformatige Gemälde (Abb. 96) zeigt die Königin in einem noch reduzierteren, weißen – möglicherweise wie-

der aus Musselin bestehenden – Kleid, das im Gegensatz zum Porträt *en gaulle* keinen prächtigen Faltenwurf und auch keinen aufwendigen Kragen aufweist. Viel mehr noch als im ersten Porträt von 1783 wird der Eindruck vermittelt, Marie-Antoinette in einem Unterkleid zu sehen. Ihre Haare sind nicht frisiert, sie trägt keine oder nur wenig Schminke, und das gesamte Gemälde ist bar jeglicher Attribute oder bedeutungsschwerer Gegenstände. Was damit zum Vorschein kommt, ist allerdings weniger der Mensch »hinter der Monarchin Marie-Antoinette als Persönlichkeit von Charakter und als die natürliche Schönheit einer arkadischen Göttin«, wie Birgit Schneider befindet.<sup>35</sup> Viel eher verfolgt das Porträt die – durchaus im Sinne einer *memoria* – kalkulierte Strategie, genau dieses Bild von Marie-Antoinette zu verbreiten. Die Semantik der Kleidung – beziehungsweise die Bewertung der Semantik – hatte sich nach knapp 20 Jahren verschoben: Nicht untypisch für Vigée-Lebruns auch postrevolutionäres Bekenntnis zur Monarchie, wurde damit die Affäre um das Porträt im Salon von 1783 ins Positive gewendet in dem Bestreben, posthum das Image Marie-Antoinettes als eine tugendhafte Königin zu retten. Die Bekleidungskonventionen hatten sich mittlerweile noch weiter gelockert, sodass Marie-Antoinette hier zur Initiatorin einer Entwicklung stilisiert werden konnte, insofern als sie die erst jetzt als »tugendhaft« akzeptierte Kleidung bereits früher getragen und damit ihre eigene Tugendhaftigkeit (und, liest man es als politische Aussage: Unschuld) unter Beweis gestellt hatte. Die Künstlerin – in Selbstporträts ebenfalls gerne *en chemise* gekleidet – inszenierte sich als Zeugin, die das Bild der Königin zu authentifizieren vermochte.

### Empfindsamer Körper

Die Bekleidungskonventionen der Oberschichten, die noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Gültigkeit besaßen, beschreibt Richard Sennett als eine Entkörperlichung des körperlichen Erscheinungsbilds, denn Kleidung unterstreiche nicht eine Eigenart einer Person (etwa das Gesicht oder die Figur), sondern lenke lediglich »die Aufmerksamkeit auf ihren Träger«.<sup>36</sup> Der Körper werde damit zu einer »Kleiderpuppe«, er ist ein »Vehikel zur Demonstration festgefügtter Konventionen«.<sup>37</sup> Die konkrete Beschaffenheit und Eigentümlichkeit eines Körpers – sowohl seine Physis als auch spontane Gefühlsregungen – sind zu vernachlässigende, ja sogar hinderliche Größen, die es zu neutralisieren gilt. Die Erkennbarkeit des Status – und damit verbunden: die Reproduktion der sozialen Position – ist wichtiger als die Herausstellung der Individualität.



Diese Regularien begannen sich mit der Neuformierung des menschlichen Körpers im Prozess der Subjektivierung und Individualisierung als Teil der empfindsamen Spätaufklärung zu lockern. Marie-Antoinettes Musselinkleid ist ein Symptom für diesen »Umbau des Menschen«. <sup>38</sup> Mit dem Kleid wurde der Behauptung Geltung verschafft, keine Konventionen mehr zu erfüllen, sondern dem Körper, der im Kleid steckt, zu einem authentischen Ausdruck zu verhelfen. Kleidung hatte nun nicht mehr die Funktion, einen Körper mit bestimmten Konventionen entsprechenden Zeichen auszustatten, sondern den wahren Körper – der transparente Musselinstoff ist dafür materialästhetisch prädestiniert – durchscheinen zu lassen. Die Sichtbarkeit des Individuums ging allerdings auf Kosten der Erkennbarkeit der sozialen Ordnung, von der insbesondere die Aristokratie abhängig war: »Weil das Äußere jetzt nicht mehr anzeigt, mit wem man es zu tun hat, entfällt die Ordnung der Sichtbarkeit, die früher eine sichere Orientierung im alltäglichen Verkehr erlaubte.« <sup>39</sup> In demselben Maße, wie mit Marie-Antoinettes Kleid der Versuch unternommen wurde, diese neue Körpersemiotik zu bedienen, um Authentizität zu behaupten, ging damit die soziale Ordnung verloren. Wenngleich dies nicht dazu führte, dass Marie-Antoinette nicht erkannt wurde, stellte es den Prozess der Signifizierung und Dechiffrierung, auf dem die Sichtbarkeit ihres Status beruhte, zur Debatte. Dass schlussendlich die dekorativen und ostensiven Elemente der Körperbeherrschung beibehalten wurden, sie jedoch eine andere Ästhetik bedienten, wird später noch auszuführen sein.

Die Konzeption des höfischen Körpers, die nun zunehmend an Gültigkeit verlor, entsprang einer »Kultur der körperlichen Exhibition«, wie Albrecht Koschorke argumentiert: »Er [der Höfling; Anm. FV] muß das Register kurrenter Zeichen in Form von wechselnden Moden, von Kleidung, Körpersprache und Konversation beherrschen und zu eigenen Zwecken einsetzen können, ohne in seinen Strategien für die anderen je vollständig dechiffrierbar zu sein. Er muß folglich selbst das Verbergen mit den Mitteln physischer Anwesenheit inszenieren. Beides, das Gezeigte wie das Verheimlichte, sind Artikulationen seiner Präsenz. Was sich nicht, im Rahmen theoretischer Angemessenheitskriterien, auf der sichtbaren Oberfläche des Körpers darstellt, geht für den Tauschverkehr der Zeichen verloren. Die Dimension der ›Tiefe‹ ist sozial irrelevant.« <sup>40</sup>

Als Negativfolie dazu wurde der empfindsamer Körper zur Quelle von Authentizität erklärt, womit eine derjenigen zentralen Neuerungen benannt ist, die auf den Begriff der »Empfindsamkeit« gebracht wurden. Was am Körper sichtbar werden sollte, war der unmittelbare und individuelle Ausdruck einer Innerlichkeit. Der Körper war damit durch eine Tiefendimension gekennzeichnet

net, die in strenger Opposition zur höfischen Körperkonzeption stand. Obwohl dadurch ein Ideal der Intimität formuliert war, der Körper also ein zurückgezogener war, fand dies am Körper seinen physischen Ausdruck, gerade weil er sich nicht mehr verstellen musste. In einer Gegenbewegung zu einem strategischen Zeichenverkehr, in dem der Körper zur leeren Projektionsfläche für situationsgerechte Zeichen wurde, sollte sich der Körper *als er selbst* zeigen.

Damit standen sich zwei entgegengesetzte Körperkonzeptionen schematisch gegenüber: Natürlichkeit auf der einen Seite, Künstlichkeit auf der anderen. Diese Aufteilung wurde schon hinsichtlich der – ebenfalls auf unterschiedliche soziale Milieus verweisenden, sich in diesen allerdings nicht erschöpfenden – Trennung regelmäßiger und unregelmäßiger Gärten behandelt, wie sie auch in Bezug auf die Angemessenheit von Kleidern bereits ins Feld geführt wurde. Hier wie dort wurde mit der Kategorie der Echtheit argumentiert. »Natürlich« (echt) und »künstlich« (unecht) sind dabei jedoch keine ahistorischen Kategorien, sondern konstruierte Differenzbegriffe. Nicht »Echtheit« war der Maßstab, an dem ein Körper gemessen wurde, sondern die zu einem gegebenen Zeitpunkt dominante Auffassung, was unter einem Körper zu verstehen ist, und in welche sozialen und kulturellen Prozesse dieser eingeschrieben war. Daraus folgen zwei Konsequenzen: Erstens besaßen die Kategorien von »echt« und »künstlich« im Bestreben, Körper zu charakterisieren, nicht zu jedem historischen Zeitpunkt Gültigkeit, ja sie erschienen möglicherweise gar nicht als epistemische Kategorien, mittels derer es einen Körper zu beschreiben galt. Zweitens war die Idee eines »echten« Körpers ebenso wandelbar wie die Wahrnehmung eines Körpers als »künstlich«. Was wurde nun aber in der historischen Konstellation, die auf den Begriff der Empfindsamkeit gebracht wurde, unter einem »echten Körper« verstanden?

Die Vorstellung von einem »echten« Körper und die Idee der Individualität waren das Ergebnis einer Überlagerung zahlreicher Diskurse in der Sattelzeit, die sich in so unterschiedlichen Bereichen wie, um nur die wichtigsten zu nennen, der Medizin<sup>41</sup> und Anthropologie<sup>42</sup>, der Bekleidung<sup>43</sup> sowie Theater<sup>44</sup> und Tanz<sup>45</sup>, aber auch der Gouvernamentalität<sup>46</sup> herausbildeten und in denen sich ein besonderes Interesse am »ganzen Menschen«<sup>47</sup> bekundete. Es waren diese, auf die Begriffe der Anthropologisierung und Empirisierung gebrachten Neuerungen, die Foucault meint, wenn er die Behauptung aufstellt, dass der Mensch »[v]or dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts [nicht] existierte«: »Er existierte ebensowenig wie die Kraft des Lebens, die Fruchtbarkeit der Arbeit oder die historische Mächtigkeit der Sprache. Es ist eine völlig junge Kreatur, die die Demiurgie des Wissens eigenhändig vor nicht einmal zweihundert Jahren geschaffen hat.«<sup>48</sup>

Das empfindsame Subjekt und die daran gekoppelte Vorstellung von einem Körper entwickelten sich dabei in Differenz zum höfischen Subjekt, eine Abgrenzung nach »unten« fand hierbei nicht statt.<sup>49</sup> Vordergründig war es auch weniger eine Differenzierung, die von einer bürgerlichen Klasse ausging, als dass es eine Gegenüberstellung des genuin Menschlichen und der höfischen Kultur war. Trotzdem waren die Unterschichten in dieser Auseinandersetzung quasi inexistent, konnten aber deshalb besser stilisiert und verklärt werden. All dies verweist darauf, dass der Umbruch nicht allein im Bürgertum und in Abgrenzung von höfischen oder zumindest aristokratischen Subjekt- und Körperkonzepten vonstattenging. Allein die diskursive Omnipräsenz des Themas »Körper« am Ende des 18. Jahrhunderts belegt, dass diese Neuerungen ihren Ursprung nicht, wie oft behauptet, in der gesellschaftlichen Trägerschicht des Bürgertums hatten.<sup>50</sup> Einerseits stand die Idee einer empfindsamen Innerlichkeit – *die* zentrale Idee des neuen Körperverständnisses – in einer längeren Tradition höfischer Ideale,<sup>51</sup> andererseits war sie nur der Effekt eines alle gesellschaftliche Schichten umfassenden sozialen, kulturellen und epistemischen Wandels, dem sich die Aristokratie nicht nur nicht entziehen konnte, sondern der von ihr auch maßgeblich getragen wurde. Dennoch besaß der französische Hof, an vermeintlich unverrückbare Traditionen gewohnt, eine gewisse Schwerfälligkeit: Die Affäre um das Musselinkleid zeigt, dass das neue Körperideal am Hof leicht verspätet auftauchte, dezidiert als Verbürgerlichung verstanden wurde, sich gegen Widerstände behaupten musste, retrospektiv aber das Bild einer tugendhaften Königin maßgeblich prägte. Umso dringlicher ist zu fragen, auf welche Weise sich das neue Körperideal am Hof formierte, oder anders formuliert: Was bedeutete körperliche Authentizität am Hof?

Eine Antwort darauf lässt sich über eine Auseinandersetzung mit dem Begriff der Ostentation geben. Doris Kolesch bezeichnet den Versailler Hof als ein theatrales Gefüge, »das eine Ontologie, ein Welt- und Menschenbild sowie eine Realität re-präsentiert und in und durch die Verfahren der Darstellung, der Ostentation und der dazu komplementären Wahrnehmung zugleich performativ hervorbringt«. <sup>52</sup> Das neue, auf Authentizität abzielende Körperverständnis stand konträr zu dieser Konzeption. In dem Maße, wie Ostentation als Schlüsselbegriff der höfischen Körperkonzeption fungierte, wurde sie im empfindsamen Diskurs zu einer negativen Eigenschaft, die es zu verhindern galt. Schriften aus unterschiedlichen Bereichen zeugen davon, dass die Formel »sans ostentation« nun zum Ideal erhoben wurde und eine Haltung beschrieb, die ein Mehr an Authentizität versprach.<sup>53</sup> Durch die explizite begriffliche Negation wurde das Verfahren der Ostentation als etwas Äußerliches, als eine

supplementäre Handlung ausgewiesen. Geringstenfalls galt es die Ostentation zu verschleiern, sie durfte nicht als solche erkennbar werden. Daraus folgt, dass erst das Erkennen des ostentativen Moments etwas als künstlich entlarvte. Das Ostentative wurde damit zu einem wichtigen Kriterium, um die Unterscheidung von »künstlich« und »natürlich« treffen zu können.

Mit der Kritik an der Ostentation als lediglich sekundärem Zusatz und dem daraus folgenden Verdikt wurde ein Anspruch von Unmittelbarkeit formuliert, der für die gesamte Kultur der Empfindsamkeit ein zentrales Movens darstellte. Die Ostentation ist dem Körper selbst äußerlich, sie ist ein Mittel, mithilfe dessen am Körper etwas sichtbar gemacht werden kann, was dieser nicht von selbst – oder zumindest nicht stark genug – auszudrücken vermag. Das nun formulierte Ideal suchte jedoch nach einem Ausdruck des Körpers, der ohne jegliche Vermittlung sichtbar und keinen Konventionen unterworfen war. In Form des Authentizitätsanspruchs des Körpers wurde der Versuch unternommen, die am Körper sichtbaren Zeichen (die, abhängig von Konventionen, austauschbar sind), nicht mehr als Zeichen aufzufassen, sondern als den *wahren* Ausdruck; nicht ein Zeichen wurde durch ein anderes ersetzt, sondern es wurde die Idee formuliert, dass es gar keine Zeichen mehr gebe. Zwar wurde der Körper selbst zu seinem Medium, doch unterliegt das Sichtbarmachen eines (inneren) Zustands notwendigerweise *immer* einer Vermittlung und letztlich auch bestimmten konventionalisierten Codes, damit er überhaupt erkennbar werden kann. Dies ist als die Paradoxie der medialen Produktion von Unmittelbarkeit oder als ostensive Authentizität zu bezeichnen. Erneut ging es damit um die Herstellung eines Effekts von Authentizität, der insbesondere dadurch erzielt werden sollte, dass der Prozess der Vermittlung unsichtbar gemacht wurde.

Die Sichtbarkeit der Körper im *Hameau de la Reine* wird als ein solches Moment der ostensiven Authentizität verständlich. Sei es Marie-Antoinette, die durch ein »einfaches« Kleid als »authentisch« wahrgenommen werden mochte, oder die arbeitenden Angestellten – in beiden Fällen wurde Authentizität im Modus der Ostentation sichtbar. Daraus ergibt sich die Paradoxie, dass Körper »als sie selbst« gezeigt wurden, um zugleich aber durch eine Kontextverschiebung Teil einer Inszenierung zu werden, für die andere Regeln galten und die anderen Zwecken folgte, nämlich einem ästhetischen Kalkül. Was als Empirisierung sichtbar wurde, war nur vermittels einer Ästhetisierung möglich.

## Menschen im Garten

Die Präsenz von »echten« Körpern zeigt sich in Gartenanlagen auf unterschiedliche Weisen. Wenn der »echte« Körper hier zugleich als Subjekt und Objekt auftaucht, lässt sich seine Konzeption (und seine Abhängigkeit von Mechanismen, die ihn überhaupt erst hervorbringen) exemplarisch beleuchten. Das Konzept vom Menschen als Subjekt und Objekt des Gartens blickt auf eine längere Tradition zurück, die nicht erst im 18. Jahrhundert einsetzte, dort aber unter dem Anspruch einer auf das Betrachter\*innensubjekt zentrierten Wirkungsästhetik und der Vorstellung von authentischen Körpern eine neue Qualität gewann.

Um diese neue Dimension zu konturieren, lohnt sich ein Blick auf frühere Formen der Inszenierung von Körpern im Garten: Mit Louis' XIV. zwischen 1689 und 1705 in insgesamt sechs Versionen verfasster Schrift *Manière de montrer les jardins de Versailles* liegt eine Quelle vor, die nicht nur Aufschluss über die Praxis des Promenierens durch die Versailler Anlage um 1700 gibt, sondern auch eine Kenntnis davon vermittelt, welchen Status der Körper im Garten um 1700 erlangte.<sup>54</sup> Der König legte mit diesem Text das Protokoll fest, das es bei Spaziergängen von Besucher\*innen des Hofes einzuhalten galt. In einer ausdrücklich nüchternen Sprache werden die einzelnen Stationen angegeben und – noch wichtiger – was an diesen genau zu sehen ist. Ein Absatz aus der Fassung von 1704 sei exemplarisch zitiert: »On descendra par la rampe du côté du Nord, pour aller sur le haut du degrés de Latone, on fera voir le bassin et les jets qui l'entourent, les Lézards, les rampes, les statues, l'Allée royale, l'Apollon, le Canal, les gerbes des bosquets, Flore, Saturne, à droite Cérès, à gauche Bacchus.«<sup>55</sup> So wie das allegorische Skulpturenprogramm der Versailler Anlage eindeutig entzifferbar ist, ist auch jeder Blick genau festgelegt, damit es überhaupt gesehen wird. Gesten und Bewegungen sind bis ins kleinste Detail vorgegeben und stehen unter einer konstanten Beobachtung. Indem die Betrachter\*innen der königlichen Choreografie folgen, werden sie, wie Doris Kolesch argumentiert, »Teil der königlichen Inszenierung, und sie werden sich im Aus-Blick, als diejenigen Betrachter inne, die mit den Augen des Königs sehen«.<sup>56</sup> Die *Manière* fordert damit eine entkörperlichte, ausschließlich auf das Sehvermögen der Gartenbesucher\*innen abzielende Rezeptionshaltung ein. Ziel des Spaziergangs durch den Garten war keine individuelle Erfahrung, sondern das Nachvollziehen einer eindeutig festgelegten Handlung und damit auch ein Bekenntnis der Unterwerfung unter die königliche Herrschaft. Der leibliche Körper in seiner erschöpften Physis – nicht umsonst wurden für die teils über acht Kilometer langen Spaziergänge

Rollstühle offeriert – und mit seinen unvorhersehbaren Gefühlsregungen war so weit zu disziplinieren, dass er dem gesamten Ablauf Folge leisten konnte. Der choreografierte Körper der Gartenbesucher\*innen wurde, indem er wiederum selbst der Beobachtung ausgesetzt war, ein Objekt im Verfahren der Ostentation, das den Hof Louis' XIV. bestimmte. Eine solche Art und Weise, den Garten zu durchschreiten und wahrzunehmen, trug zudem dem öffentlichen Charakter von Versailles Rechnung. Der Garten war hier kein Refugium der Intimität, wie Orest Ranum diese Räume für die Frühe Neuzeit definiert hat.<sup>57</sup> Die Unterscheidung von Intimität und Öffentlichkeit lässt sich demnach auch als Relation von Körper und Raum beschreiben.

Der Kontrast zu Gartenanlagen, die etwa ein halbes Jahrhundert danach entstanden, aber auch zum späteren Umgang mit den Gärten von Versailles selbst, könnte kaum größer sein. Im Zentrum des Gartens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stand dem Anspruch nach – trotz des Kalküls, das den Aufbau bestimmte und auf eine konkrete Wirkung abzielte – die individuelle Erfahrung des Raumes, wodurch Gärten zu einem abgeschlossenen Rückzugsort werden sollten.<sup>58</sup> Obwohl nun in den massenhaft erschienenen Gartenführern und in der oft nur beschreibenden Gartentheorie ebenfalls Routen vorgegeben wurden, besaßen diese keine Verbindlichkeit, sondern stellten in der emphatischen Subjektivität der Autor\*innen ein Modell für die individuelle Aneignung durch die Gartenbesucher\*innen zur Verfügung.<sup>59</sup> Zwar ging es nach wie vor primär um ein visuelles Ereignis, doch sollten auch die anderen Sinne Berücksichtigung finden.<sup>60</sup> Der »ganze« Körper wurde damit in seiner empirischen Beschaffenheit ernst genommen, wo er zuvor lediglich auf das Sehen reduziert gewesen war. Der Körper der empfindsamen Gartenbesucher\*innen erhielt mit dem Primat der Wirkung eine entscheidende Position in der Konzeption des Gartens. Wenn im Garten zahlreiche Techniken der Gefühlserzeugung zum Einsatz kamen, dann stellte der menschliche Körper deren Wirkungszentrum dar.

Daneben kamen dem Körper zwei weitere Eigenschaften im Garten zu. Einerseits – und das soll hier nicht weiterverfolgt werden, weil der *Hameau de la Reine* einen Typus ausbildete, der von dieser Entwicklung nur am Rande betroffen war – stand er im Zentrum eines biopolitischen Kalküls. Der Garten war dabei einer jener Bereiche, in denen nicht nur neue Vorstellungen von Hygiene und Gesundheit umgesetzt wurden, sondern es wurde mit dem öffentlichen Park auch ein Raum entwickelt, der den individuellen Körper zugleich disziplinierte und den kollektiven Körper der Bevölkerung regulierte, mithin also die »Naturalität der Bevölkerung«<sup>61</sup> sicherte. Andererseits tauchten »ausgestellte« Körper im Garten auf, das heißt, es erfolgte die Integration

von menschlichen Körpern als ästhetische Elemente, durch die auf einen je unterschiedlich bestimmten Authentizitätseffekt abgezielt wurde. Um deren Analyse soll es im Folgenden gehen. In allen drei Instanzen – Körper als Wirkungszentrum, Körper als biopolitisches Material, ausgestellter Körper – kann man von einem gemeinsamen Interesse an einem empirischen Körper sprechen. Dem Verhältnis von Körper und Raum im Garten ging also einerseits ein Prozess der Empirisierung voraus, andererseits wurde dieser Prozess nun im Garten überhaupt erst etabliert – und zwar im Register des Ästhetischen. Mit diesen neuen Aufgaben, die dem Garten zufielen, wurde er auch Teil jenes sich in der Sattelzeit herausbildenden »Aufkommens des Menschen«. Die zu diesem Zeitpunkt einsetzende radikale Veränderung der Gartenarchitektur zeigte sich nicht nur in einer neuen Ästhetik, sondern auch, und damit zugleich verbunden, in einer neuen Funktion, die der Körper darin erfüllte.

Es wäre verfehlt, das, was hier als »ausgestellter Körper« bezeichnet wird, erst und ausschließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verorten. Das Phänomen ist älter, erhielt nun aber eine neue Qualität und stellte unter dem Vorzeichen der Empirisierung einen zentralen Aspekt der Gartenarchitektur dar. Dass im *Hameau de la Reine* als Authentizitätseffekt Bauern und Bäuerinnen, Fischer\*innen und andere Bedienstete in der Gartenanlage angesiedelt waren, die richtige Tätigkeiten verrichteten, war daher einerseits eine Neuerung, andererseits beruhte dies auf einer längeren Geschichte des Umgangs mit Körpern im Gartenraum. Eine umfassende Aufarbeitung dieser für die gesamte Geschichte der Gartenkunst kaum zu überschätzenden Dimension der Nutzbarmachung von (menschlichen) Körpern als ästhetischen Objekten steht noch aus, soll jedoch hier so weit geleistet werden, wie es für die im *Hameau de la Reine* zu beobachtende Genese der Praxis des »ausgestellten Körpers« wichtig ist. Drei Bereiche sind hierfür zentral: die Inszenierung von Körpern im höfischen Fest, die Praxis der *tableaux vivants* und das Zurschaustellen von Tieren in – häufig in Gärten eingebundenen – Menagerien. Erst auf dieser Grundlage gewinnt die Spezifik des »ausgestellten Körpers« im Garten der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Kontur.

Das Fest ist in diesem Zusammenhang deshalb relevant, weil es die einzige Ausnahme darstellt, in der das Auftreten von »niedereren« Ständen am Hof *als sie selbst* programmatisch war. Im normalen höfischen Betrieb war die Sichtbarkeit von Angehörigen dieser Stände nicht vorgesehen, sie wurden als Bedienstete unsichtbar gemacht – sei es durch die Einkleidung in einheitliche, das heißt: gleichmachende, Uniformen, sei es durch abgetrennte architektonische Bereiche, etwa Korridore<sup>62</sup>, die es Subalternen ermöglichten, ihre Tätigkeiten auszuführen, ohne dabei gesehen zu werden. Selbst in der Öffentlichkeit von

Versailles gab es räumliche Mechanismen, um soziale Milieus und Stände voneinander zu trennen. Im quasi-theatralen Rahmen des Festes wurde die Landbevölkerung hingegen ins Zentrum des höfischen Blickes gerückt. Ein solches Fest, das als exemplarisch für derlei Ereignisse gelten kann, veranstaltete Caterina de' Medici in Chenonceau 1558 anlässlich der Hochzeit ihres Sohnes François II. Neben Hunderten Höflingen waren auch 900 Bauern und Bäuerinnen Teil des Programms, die das Hochzeitspaar nicht nur bejubelten, sondern ihnen auch Geschenke in Form ihrer landwirtschaftlichen Erzeugnisse darbrachten.<sup>63</sup> Drei Jahre später, bei einem anderen Fest von Caterina de' Medici, verkleideten sich die Adeligen nach Art der Landbevölkerung und führten Volkstänze auf.<sup>64</sup> In dem einen Fall wurden die Bauern und Bäuerinnen also zu Objekten einer Inszenierung: Sie traten zwar auf den ersten Blick *als sie selbst* auf, doch war ihr Auftritt von gewissen Rahmenbedingungen und durch eine zeitliche Beschränkung bestimmt. Die Inszenierung der Bauern und Bäuerinnen diente damit sowohl der Ausschmückung der Szenerie als auch der performativen Selbstvergewisserung der Herrschenden in ihrem Status. Sie traten also nur vermeintlich *als sie selbst* auf, denn das Spielen ihrer selbst in einer Rolle war nicht an ihren Alltag – das heißt weder an ihren Ort noch an ihre gewöhnlichen Tätigkeiten – gebunden und nur innerhalb der festlichen Ausnahme zulässig sowie nur durch ihren Objektstatus, der sie als Fokus des Blicks erscheinen ließ, möglich. Das andere Mal kam es lediglich zu einer Anverwandlung der Ästhetik des Bäuerlichen und damit zu einer Transgression, die die Standeshierarchie nicht durcheinanderbrachte, sondern gerade durch diese rein äußerliche Maskerade stützte. Claudia Schnitzer beschreibt dies folgendermaßen: »Die in den Verkleidungsbanketten zu beobachtende Lockerung des Zeremoniells basierte auf dem Ideal der Rollenkonformität. Die ständespezifischen Verhaltensnormen sollten ›überzeugend‹ im Verkleidungsbankett umgesetzt werden. Vor allem die ins ländliche Ambiente verlagerten Verkleidungsbankette wie die Bauernwirtschaften stellten diesbezüglich den bei aller Einschränkung größtmöglichen Spielraum für unhöfische Verhaltensweisen zur Verfügung. Der Bauer galt als frei von jeglicher gezielter Manier und fungierte mithin als kontrastierendes Pendant des Höflings.«<sup>65</sup>

Daraus wird ersichtlich, dass die Unterscheidung zwischen Bauern respektive Bäuerinnen und Höflingen aufrechterhalten wurde und Erstere entweder als »Ausstattung« innerhalb eines quasi-theatralen Rahmens auftreten durften oder ihre Kleidung und vermeintlicher Charakter zum temporären Amusement imitiert wurde. Durch diese Maskerade und den festlichen Ereignischarakter kam es zu keiner Inversion von Klassen, sondern es wurde durch die dezidierte Rahmung und Inszenierung jegliche Überschreitung von



Grenzen verhindert. Zudem wird hier bereits deutlich, dass das Interesse an den Körpern der Bauern und Bäuerinnen ein gänzlich anderes war als gut 200 Jahre später in Anlagen wie dem *Hameau de la Reine*, ging es hier doch weder um einen Authentizitätsanspruch (auch wenn dieser ein inszenierter war) noch um den empirischen Körper als solchen.

Die beschriebenen Praktiken solcher Feste werden oft irrtümlich als *tableau vivant* bezeichnet.<sup>66</sup> Der Begriff ist deshalb falsch, weil mit dem *tableau vivant* eine Bildpraxis gefasst wird, deren Ziel die Hervorbringung eines stillgestellten Arrangements echter Körper ist.<sup>67</sup> Das *tableau vivant* stellt in den meisten Fällen die Nachahmung eines bekannten Gemäldes oder einer (literarischen) Schilderung dar, es muss aber nicht zwangsläufig auf einer solchen Quelle beruhen. Horst Bredekamp bemerkt, dass die *tableaux vivants* durch das Paradoxon der »erstarrten Lebendigkeit« gekennzeichnet sind, denn sie »müssen für die Dauer ihrer Existenz in Bewegungslosigkeit verharren, um ihre Funktionalität als lebendes Bild erfüllen zu können«.<sup>68</sup> All dies hat nur wenig mit der Inszenierung von Festen und mit dem »ausgestellten Körper« im Garten zu tun, die nicht auf die Wiedergabe eines komponierten und festgestellten Bildes abzielten. Auch die Idee der Belehrung, die zahlreichen *tableaux vivants* zugrunde lag, deckt sich nicht mit den inszenatorischen Praktiken und dem Ziel des Festes.

Der Begriff des *tableau vivant* wird darüber hinaus auch von zahlreichen Autor\*innen herangezogen, um darzulegen, wie im *Hameau de la Reine* Körper Teil einer umfassenden Inszenierung wurden.<sup>69</sup> Obwohl der Begriff dafür erneut unzutreffend ist, ist es verständlich, weshalb er in diesem Zusammenhang Verwendung findet, steht die Idee des *tableau vivant* doch ebenfalls für eine Praxis, die mit echten Körpern »arbeitet«, und scheint es, wie noch zu widerlegen sein wird, hier auch um die Komposition eines Bildes zu gehen.<sup>70</sup> Es gibt vier Gründe, die dagegensprechen, die Präsenz von Körpern im *Hameau de la Reine* als *tableau vivant* zu beschreiben.

Das erste Argument gegen eine solche Auffassung basiert auf den räumlichen und kontextuellen Grundbedingungen der Praxis des *tableau vivant*: Es ist kein Fall bekannt, in dem *tableaux vivants* im Garten beziehungsweise überhaupt im Außenraum inszeniert wurden. Eine solche Umsetzung hätte, folgt man Birgit Jooss, ihrem »abgeschlossenen Bildcharakter vollkommen widersprochen«.<sup>71</sup> Gärten fungierten zwar oft als Orte für Theater- oder Ballettaufführungen, allerdings folgte die Verlagerung der Bühne in den Außenraum der Idee, die Handlung und Kulisse des Schauspiels – gleichwohl gerahmt – mit dem empirischen Ort des Gartens verschmelzen zu lassen. Die im Rahmen des als *Plaisirs de l'île Enchantée* betitelten Festes zwischen dem 7. und



Abb. 97: Jean Lepautre, *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, 1678, Kupferstich, 30,6 × 42,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

13. Mai 1664 in Versailles ausgerichteten Ballett- und Theaterinszenierungen bieten dafür ein gutes Beispiel. Die überlieferten Stiche (Abb. 97) zeugen davon, dass der perspektivisch gestaltete Barockgarten als Verlängerung des Bühnenraums diente und damit die Funktion einer Kulisse übernahm. Der Ausblick auf die Gartenanlage war das einzige Kulissenelement in dieser Inszenierung, während der Zuschauerraum wiederum vom Außenraum abgetrennt wurde. Dem Konzept des *tableau vivant* widerspricht eine solche Einbeziehung des Umraums, da es notwendigerweise von einer Kulisse abhängig ist, die dem nachzuahmenden Bild entspricht.

Zweitens ist das *tableau vivant* in seiner Idee von Lebendigkeit den inszenatorischen Praktiken des *Hameau de la Reine* entgegengesetzt. Beide agieren zwar mit lebenden Körpern, doch ist für das *tableau vivant* das Prinzip des Erstarrens zentral, also das Stillstellen eines Augenblicks, der bereits vorher

durch eine Bildvorlage festgelegt ist.<sup>72</sup> Der Anspruch der Lebendigkeit bezieht sich demnach im *tableau vivant* lediglich auf das »Material« der Darstellung, also auf die lebendigen Körper. Der Effekt des *tableau vivant* besteht dann darin, dass lebendige Körper zu einem nicht lebendigen Bild erstarren und in dieser für den Körper uneigentlichen Haltung verharren. Die Lebendigkeit dient hier dazu, durch eine Kunstfertigkeit ihr Gegenteil hervorzubringen. Erstarrete Körper tauchen als inszenatorisches Mittel auch im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts auf. Ähnlich wie im *tableau vivant* ging es dabei, obwohl kein Vorbild nachgeahmt wurde, um die Gestaltung eines Bildes, das durch das Einfrieren eines sinnstiftenden Moments der Handlung dem Publikum zugleich einen Moment der Reflexion und der darauffolgenden Rührung eröffnete.<sup>73</sup> Die Körper im *Hameau de la Reine* waren hingegen nicht stillgestellt. Lebendigkeit bedeutete hier sowohl die Präsenz lebender Körper als auch deren Bewegtheit, die sich im Ausführen alltäglicher Handlungen zeigte.

Durch die Stillstellung wird überhaupt erst ermöglicht, dass das *tableau vivant* zur Nachahmung eines anderen Bildes – sei es ein Gemälde oder eine Skulptur – wird. Damit ist auch ein weiterer – der dritte – Grund benannt, der gegen eine Auffassung des *Hameau de la Reine* als *tableau vivant* spricht. Zwar orientierte sich der *Hameau de la Reine* möglicherweise lose am Treiben eines echten Dorfes, doch kam es nicht zu einer mimetischen Nachahmung. Das Vorbild war, wenn man überhaupt von einem solchen sprechen kann, äußerst unscharf. Zudem rekurrieren die *tableaux vivants* auf größtenteils bekannte Werke der Kunstgeschichte, weshalb sich ihre Qualität auch daran bemessen lässt, wie überzeugend die Nachahmung dieser kanonischen Positionen gelingt. Im Erkennen einer bekannten Bildvorlage ist auch ein rezeptionsästhetisches Moment benannt, das nicht mit der Inszenierung von Echtheit im *Hameau de la Reine* kompatibel ist: hier die Bestätigung der kanonsicheren Bildung der Betrachter\*innen, dort die Wertschätzung einer vermeintlichen Authentizität; hier der Körper als Element und Rolle eines festgelegten Bildes, dort der Körper als er selbst.

Vor allem die beiden letzten Punkte vereinen sich schließlich in einem vierten Argument. Stillstand und Nachahmung – Grundbedingungen des *tableau vivant* – sind als eine Emphase der Inszenierung zu verstehen, also als Inszenierung, die als solche sichtbar wird. Denn das *tableau vivant* muss als solches, als Bild, erkannt werden. Zwar wird mit dem *tableau vivant* performativ eine Wirklichkeit erzeugt, wie Bettina Brandl-Risi in Anlehnung an Ludger Schwarte und Erika Fischer-Lichte argumentiert, doch bleibt diese trotz der Präsenz lebender Körper dem Modus der Darstellung verhaftet.<sup>74</sup> Das *tableau vivant* erhebt auch nicht den Anspruch, diese Bild- oder Bühnenwirklichkeit zu

überschreiten, wie dies beispielsweise avancierte Theatertheorien der Zeit einforderten, sondern es wird durch explizite Rahmungen sichergestellt, dass die Inszenierung als solche immer erkennbar bleibt. *Tableaux vivants* sind materiell durch einen Rahmen oder durch einen Sockel gekennzeichnet, womit eine eindeutige Demarkation zwischen Bild und Umraum eingeführt wird. Rahmen und Sockel sind als Parerga zugleich funktional und dekorativ, denn sie sind – folgt man Jacques Derridas Kant-Lektüre – keine »überflüssige Äußerlichkeit«, sondern »das interne strukturelle Band, das sie mit dem Mangel im Innern des *Ergon* zusammenschweißt«. <sup>75</sup> Im *Hameau de la Reine* hingegen fand eine Inszenierung von Körpern statt, die sich selbst negierte. Entsprechend wurde bezüglich der Architektur des *Hameau de la Reine* ein großer Aufwand betrieben, alle Aspekte der Inszenierung – materielle Rahmungen und Begrenzungen, aber auch das zum Charakter des *tableau vivant* ebenfalls konträr stehende Aussetzen einer Dauer (es gibt keinen Anfang und kein Ende) – möglichst unsichtbar zu machen, um einen Anspruch von Authentizität behaupten zu können. Weil eine Auflösung von Parerga niemals glücken kann – denn dann würde auch das *Ergon* nicht mehr bestehen – und mit einem solchen Versuch Rahmungen auf anderen Ebenen geschaffen würden, ist die Analyse dieses Prozesses für die vorliegende Studie umso wichtiger. <sup>76</sup>

Was aber den ausgestellten Menschen im Garten und den *tableaux vivants* gemein ist, ist ihre durch die Präsenz lebender Körper gesteigerte Idee der Echtheit, die eine stärkere Identifizierung der Betrachter\*innen zulässt. Kurzum: Es geht beide Male um eine gesteigerte Wirkung, die Bredekamp am Kriterium der Lebendigkeit des Körpers festmacht: »Mit der Verbindung von Bild und Körper ist eine schematische Aktivierung des Betrachters intendiert, indem über dessen intuitive Identifizierung eine besondere Art der Auseinandersetzung mit den Inhalten und Formen der dargestellten Posen geschieht.« <sup>77</sup> Zwar wird in beiden Fällen eine größere Wirkung gewährleistet, doch ist das im Fall der *tableaux vivants* die Wirkung einer Person als Rolle und im *Hameau de la Reine* gerade jene der Negation einer Rolle und der Anspruch, dass die Personen *als sie selbst* präsent sind. Gleichwohl geht es im *Hameau de la Reine* auch um die Ausrichtung von Körpern auf einen Blick.

Wenn die Körper im *Hameau de la Reine* demzufolge weder Teil einer Kultur des Festes waren noch in der Tradition des *tableau vivant* standen, wie lässt sich dann ihre Präsenz im Garten erklären? In den – meist in Parkanlagen integrierten – Menagerien zeigt sich eine weitere Parallele zur Exponierung lebender Körper, wenngleich es hier nicht um Menschen, sondern um Tiere ging. <sup>78</sup> Als Ort der Zurschaustellung und Klassifizierung entstand 1663 in Versailles in Gestalt von Louis Le Vaus Menagerie der erste Bau seit der Verlegung des

Königssitzes.<sup>79</sup> Zuvor war die Haltung von Tieren nicht nur unter anderen Bedingungen, sondern vor allem gemäß anderer Ansprüche erfolgt: Einerseits war sie räumlich zerstreut und manifestierte sich nicht an einem zentralen Ort, andererseits spielte die Klassifizierung keine Rolle, da Tiere lediglich zur Nutzung sowie für Schaukämpfe – »Elefant und Tiger oder Hund und Bär«<sup>80</sup> – gezüchtet wurden.<sup>81</sup> Hatten somit die Tiere zuvor lediglich als Mittel zum Zweck fungiert, rückten mit Le Vau Menagerie ihre Körper ins Zentrum: Die Menagerie stand unter dem Imperativ des Schauens, Beobachtens und Wissens beziehungsweise des Ordnen von Wissen.<sup>82</sup>

Zwar nannte Le Vau sein Gebäude – eine Verschränkung von Jagdschloss und Sammlungsraum in Form eines Achtecks – »Theatrum«,<sup>83</sup> doch waren die Unterschiede zum Theater enorm. Der Bereich des Tierischen war vor der Etablierung von Menagerien viel stärker an Gegebenheiten des Theaters gebunden, da dort mehr oder weniger die Aspekte von Aufführung und Inszenierung eines »Stückes« zur Geltung kamen und das Auftreten der Tiere dadurch vor allem Ereignischarakter besaß. In der Menagerie kamen die inszenatorischen Potenziale der Architektur nun nicht mehr hinsichtlich einer Handlung zum Tragen, sondern als eine Exponierung des tierischen Körpers als ein klassifizierter Schau-Körper. Die Tiere wurden zwar aufgrund ihres Seltenheitswerts als ästhetische Objekte ausgestellt, sie waren zugleich aber auch Objekte der Wissenschaft. Diese neue Doppelfunktion manifestierte sich auch in der Architektur der Menagerie. Im Eingangsbereich sah man zunächst Darstellungen von Tieren, kenntlich gemacht durch ihre (wissenschaftlichen) Namen, bevor man in verschiedene *cours* gelangte, in denen die Tiere verwahrt wurden. Im Gegensatz zur Zoo-Architektur seit dem späten 20. Jahrhundert wurde hier nicht der Anspruch einer möglichst getreuen Nachbildung des natürlichen Habitats der Tiere und einer authentischen Szenerie erhoben. Stattdessen waren alle Räume in ihrer Nüchternheit identisch und zeigten damit an, dass die Präsenz der Tiere allein – sei es zu wissenschaftlichen Zwecken, sei es zum ästhetischen Vergnügen – ausreichte.

Das räumliche Funktionsprinzip der Menagerie trug denn auch dem System des Barockgartens Rechnung, in dem alles seinen angestammten Platz und eine eindeutige Bedeutung hatte. In ihrer Abgeschlossenheit vom Außenraum zeugte sie zudem von der strikten räumlichen Trennung unterschiedlicher Funktionen und im Ausschluss der Tiere aus dem Gartenraum von der Idee der »Reinheit« des Gartens. Die Menagerie entsprach zudem der sich in Versailles erst später etablierenden Idee des botanischen Gartens, der ebenfalls von der umliegenden Anlage getrennt war und primär der wissenschaftlichen Klassifizierung diente.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden die Tiere im Garten einer anderen Verwendung zugeführt, was sich auch räumlich niederschlug. Claude-Henri Watelets *Essai sur les jardins* ist erneut eine wichtige Quelle, die diesen veränderten Status anzeigt: »Tout ce qui m'assure que ces animaux utiles sont heureux, ajoute à mon plaisir, bien plus que ne seroient des grillages dorés, des treillages surchargés d'ornements, des bassins de marbre qui tarissent à la moindre chaleur, & qui ont plus de rapport à une magnificence mesquine, ou mal-à-propos prodiguée, qu'à l'utilité réelle.«<sup>84</sup> Wie auch für andere Elemente des Gartens, entwickelte Watelet hier das Argument einer Ästhetik, die sich durch das Nützliche zeigt.<sup>85</sup> Weder die Idee der Klassifizierung noch im eigentlichen Sinne ein ästhetischer Selbstzweck bestimmt die Anwesenheit der Tiere im *jardin anglais*. Watelet macht dies auch darin deutlich, dass er eine Einhegung der Tiere – noch dazu durch mit Ornamenten geschmückte Gitter – explizit ablehnt. Letztlich fordert er damit auch die Berücksichtigung eines Kontexts ein, der, indem er den Tieren nicht fremd ist, ein Mehr an Authentizität verheißt, und umgekehrt werden der Garten und die *ferme ornée* durch diese »natürliche« Präsenz von Tieren wiederum in ihrem Anspruch auf Authentizität gestützt.

Eine solche Auffassung zeigte sich auch im *Hameau de la Reine*. Dieser beherbergte eine Kuhherde, einige Ziegen, Hühner und Tauben sowie ein Schwein.<sup>86</sup> Ursprünglich diente die *Grange* der Unterbringung der Tiere beziehungsweise war das Federvieh im *Colombier* untergebracht. Nach der Errichtung der *Ferme* wurden die Tiere in diesen Bereich verlegt. Die *Ferme* ist von den übrigen Gebäuden räumlich abgetrennt. Dennoch scheint der Sichtbarkeit der Tiere – nicht nur der Tauben und Hühner im *Colombier* – eine, durchaus im Sinne Watelets, wichtige Rolle bezüglich eines Authentizitätseffekts zugekommen zu sein. Die Abbildungen von Blarenberghe sind jedoch nicht zuverlässig, sie sind weniger dokumentarisches Zeugnis, als dass sie den *Hameau de la Reine* idealisieren. Ob tatsächlich Kühe am Weiher Wasser tranken oder ob Esel (deren Existenz durch keines der Archivadokumente belegt wird) Getreidesäcke (mit Getreide, das garantiert nicht im *Hameau de la Reine* angebaut oder verarbeitet wurde) aus der Mühle transportierten (Abb. 1), ist fraglich. Blarenberghes Miniatur dient hier also der Behauptung – wenn auch nur für ein ausgewähltes Publikum – einer Vorstellung, wie der *Hameau de la Reine* zu wirken habe. Der Anspruch der Lebendigkeit – und damit auch: der Anspruch einer authentischen Landwirtschaft – wird als Effekt durch die Präsenz von Tieren zur Anschauung gebracht.

## Ausgestellte Körper

Neben Tieren sind in fast allen Abbildungen des *Hameau de la Reine* Menschen dargestellt, die in zwei Kategorien aufgeteilt werden können: Die einen gehen landwirtschaftlichen Tätigkeiten nach, die anderen verweilen als Betrachter\*innen im Garten.<sup>87</sup> Die Personen sind weniger als Staffagefiguren zu verstehen, wie sonst in der Malerei üblich, sondern sie sollen die Belebtheit des *Hameau de la Reine* und damit seine Echtheit bezeugen. Obwohl lediglich wenige Namen und Details bekannt sind, ist allein angesichts der mit Wohnräumen ausgestatteten Gebäude des *Hameau de la Reine* davon auszugehen, dass dort auch tatsächlich Personen lebten. Deren Position am Hof kann leider nicht eindeutig geklärt werden.<sup>88</sup> Jedoch kann etwas über ihren ästhetischen Status ausgesagt werden: Zwar wohnten hier Menschen, die einer Arbeit nachgingen, doch ist darin nicht ihre eigentliche Bestimmung zu finden. Viel eher dienten sie durch ihre Präsenz und das Ausführen von (agrikulturellen) Tätigkeiten einem ästhetischen Kalkül, das auf die Authentizität des Ortes abzielte, die in einem sich gegenseitig bedingenden Wechselverhältnis zur Authentizität des Körpers stand. Im Gegensatz zum Fest und zum *tableau vivant* war die Präsenz von Körpern hier sowohl durch eine Dauerhaftigkeit als auch dadurch gekennzeichnet, dass sie *als sie selbst* und nicht eine Rolle spielend im Garten anwesend waren. Gerade weil dies in Gartenanlagen als Selbstverständlichkeit erscheint, ist genauer zu fragen, was es bedeutete, wenn Menschen außerhalb eines theatralen oder festlichen Rahmens *als sie selbst* exponiert und somit Gegenstand von Blicken wurden.

Erneut seien an dieser Stelle die Dürftigkeit des Quellenmaterials und die Ambivalenz der Darstellungen erwähnt. Blarenberghes Miniaturen und Châtelets Aquarelle sind keine dokumentarischen Quellen, ebenfalls sind die wenigen Berichte über den tatsächlichen Alltag des *Hameau de la Reine* kaum vertrauenswürdig. Insbesondere die Darstellung eines Festes (Abb. 3), das nachweislich nicht stattgefunden hat, steht konträr zu allen anderen Abbildungen. Blarenberghes präsentiert hier eine Szenerie mit ausschließlich höfisch-aristokratischem Treiben, in dem die ländliche Bevölkerung gänzlich abwesend ist. Demnach gab es mehr als zwei Sphären. Die Darstellung eines höfischen Festes unterminierte dabei nicht die Vorstellung vom *Hameau de la Reine* als vermeintlich »ländlichem« Raum. Viel mehr zeigen sich darin die dem Ort inhärenten Widersprüchlichkeiten: Der *Hameau de la Reine* bediente zugleich die Idee eines Ortes ländlicher Authentizität, um damit den perfekten Hintergrund für das höfische Vergnügen zu bieten.

Die Bedingung der Echtheit des Körpers und dessen dauerhafte Präsenz begegnen bereits in früheren Praktiken der Körperinszenierung im Garten. Im Folgenden wird es darum gehen, vor dem Hintergrund von exemplarischen Fällen unterschiedlicher zeitlicher und geografischer Kontexte, die Anschlussfähigkeit und die Besonderheiten des »ausgestellten Körpers« im *Hameau de la Reine* besser konturieren zu können. Jacob Burckhardt hat schon für die Mitte des 16. Jahrhunderts am Hof von Kardinal Ippolito de' Medici ein ähnliches Phänomen ausgemacht, das er auf den problematischen Begriff der »Menschenmenagerie« brachte: »Da fand man unvergleichliche Voltigeurs von edlem nordafrikanischem Maurengeblüt, tatarische Bogenschützen, schwarze Ringer, indische Taucher, Türken, welche hauptsächlich auf der Jagd die Begleiter des Kardinals waren.«<sup>89</sup> Burckhardt zitiert zudem als Quelle die Chronik des Francesco Matarazzo aus dem 16. Jahrhundert, die darüber berichtet, dass in frühneuzeitlichen Menagerien nicht ausschließlich Tiere zu sehen waren, womit er impliziert, dass tierische und menschliche Körper den gleichen Stellenwert hatten: »Zu der Pracht eines Herrn gehören Pferde, Hunde, Maultiere, Sperber u.a. Vögel, Hofnarren, Sänger und fremde Tiere.«<sup>90</sup> Obgleich es sich in der von Burckhardt beschriebenen »Menschenmenagerie« nicht um eine ländliche Personengruppe handelte, lässt sich eine Parallele zum *Hameau de la Reine* ziehen. In beiden Fällen ist die Echtheit der Körper – sei es eine »Schar von Barbaren«<sup>91</sup>, wie Burckhardt diese Personen nennt, seien es die Bauern und Bäuerinnen im *Hameau de la Reine* – das entscheidende Kriterium, auf dem das Ausstellen (und der Zweck dieses Ausstellens) von Personen gründet.

Friedrich Wilhelm Sixel schildert eine Begebenheit, die sich 1550 in Gestalt eines Geschenks Heinrichs II. an Caterina de' Medici in Rouen zutrug und bis mindestens 1556 erstreckte: »Als besonderer Clou hatten fünfzig in der Stadt lebende Indios vom Stamm der Tupinamba, die von französischen Seeleuten mitgebracht waren, an den Ufern der Seine ein Indianerdorf in möglicher Echtheit errichtet und versucht, es mit ihrem einheimischen Leben zu erfüllen.«<sup>92</sup> Zwar lag der Ursprung hier im Kontext eines Festes, doch wurde die für das Fest zentrale Kategorie der zeitlichen Begrenzung ausgehebelt, indem das »Indianerdorf« noch Jahre nach dem eigentlichen Fest bestehen blieb und damit eine frühe Form dessen bildete, was im 19. Jahrhundert mit den Weltausstellungen und Völkerschauen omnipräsent werden sollte: die Ausstellung fremder Körper.<sup>93</sup> Hier wie auch in der »Menschenmenagerie« Ippolito de' Medicis gelangte ein Interesse an echten Körpern zum Ausdruck, das jedoch – im Sinne des Exotismus<sup>94</sup> – die Fremdheit dieser Körper in den Vordergrund stellte.



Weder die »Menschenmenagerie« noch das »Indianerdorf« waren Teil einer Gartenanlage, und tatsächlich lassen sich dergestalt ausgestellte Körper – also mehr oder weniger dauerhaft, »als sie selbst«, eingebunden in einen für sie »natürlichen« Kontext – erst im 18. Jahrhundert im Garten nachweisen. Den Beginn markierte hier abermals ein Interesse am Kuriosen, Fremden und Exotischen, das in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aneignung »fremder« Baustile in Form von *fabriques* stand. Teilweise entstammten diese ausgestellten Körper – weil sie in manchen Fällen nur zu bestimmten Anlässen im Garten präsent waren – noch einer Tradition der Feste und waren belebende Elemente einer temporären Architektur, doch wurden zunehmend dauerhafte Architekturen entworfen, in denen diese Körper dann auch fortwährend präsent waren.

Marie-Luise Gothein zieht – leider ohne Angabe von Quellen – eine unmittelbare Verbindungslinie zwischen der »Zügellosigkeit des Geschmacks« mancher Gärten, in denen zu viele unterschiedliche Gebäude standen, und ausgestellten Menschen.<sup>95</sup> Als Beispiel dient ihr der wenig bekannte Garten in Roßwald (heute: Osoblaha) von Albert Joseph von Hoditz, der wohl bereits in den 1750er Jahren – in jedem Fall wesentlich früher als vergleichbare Anlagen im deutschsprachigen Raum – errichtet wurde: »Dort [in Roßwald; Anm. FV] war alles angehäuft, was man sich nur im Laufe der Jahrhunderte an Gartenszenen ausgedacht hatte. Neben einem chinesischen Garten und Tempel lag das Heilige Grab, auf christliche Einsiedeleien folgten indische Pagoden, hier ein künstliches Bergwerk, dort eine Zwergenstadt mit königlichem Palast, Kirche usw., in Ermangelung von Zwergen ließ sie der Graf zeitweilig von Kindern bewohnen. Weiter folgten Druidenhöhlen mit Altären, dann ein antikes Mausoleum, in dem Totenopfer dargebracht wurden. Es war eine Hauptfreude des Grafen, in allen Teilen seines Gartens die ihnen entsprechenden Feste zu feiern: Bald chinesische, bald solche der amerikanischen Wilden, bald gab es Spiel der Meergötter und Najaden auf dem Wasser, am liebsten aber ließ er in seinem Arkadien Feste feiern, wo er seine Bauern zu Schäfern verkleidete.«<sup>96</sup> Die Präsenz von Menschen war hier also noch an eine temporäre Beschränkung und die Idee der Maskerade gebunden, dennoch wird in Gotheins Ausführungen klar, dass Körper und Architektur sich bedingten: Einerseits dienten die Körper der Steigerung des Ausdrucks der Architektur, andererseits erfüllte die Architektur ihren Zweck erst, wenn sie – sei es auch nur temporär – belebt wurde. Indem *fabriques* nicht als statische Elemente im Garten aufgefasst wurden, die sich wie leblose Bilder als Darstellungen *von etwas* zu erkennen gaben, wurde durch die Belebung der Architektur mit der Hilfe von Personen die Behauptung von der Authentizität der Architektur gestärkt.

Im vermutlich um 1790 fertiggestellten »village tartare« von Charles-Joseph de Ligne in Belœil war ebenfalls eine arbeitende Bevölkerung präsent, wie der Besitzer schildert: »La pelouse de 24 arpents, sur laquelle est ce village, est unie, excepté lorsqu'elle s'abaisse insensiblement sur les bords de la rivière qui l'arrose. Mes habitants vont pendant le jour vivre dans mes bois et mes prairies; ils partent et reviennent aux sons de leur musique. Ces habitants sont sept ou huit cents personnes; tant moutons que toutes sortes d'autres troupeaux; par exemple j'attendais les vaches les plus grasses de la Suisse; elles auraient présenté le soir, ce que Cybèle avait en abondance, à des pâtres, ou leurs maîtresses, ou leurs femmes; je faisais apprendre à celles-ci à chanter et jouer de divers instruments champêtres, comme leur voix, dont il faut encourager les sons clairs et gais; et c'est pour les reposer, quand les chansons du village les ont fatiguées, qu'il y aura des cornemuses, des espèces de cors, des musettes et de grandes flûtes, comme les Tiroliens. Ces bergers et ces bergères auront une uniforme digne de la beauté et de la simplicité de la nature, dont ils sont les grands-prêtres.«<sup>97</sup> Diese Beschreibung gibt über den Anspruch und Status von Echtheit der »ausgestellten Körper« Aufschluss. Ligne erwähnt nicht, woher die Bauern und Bäuerinnen kamen, es handelte sich offenbar nicht um »echte« Tataren, die durch ihre Herkunft – wie die Bauernfamilie aus der Touraine im *Hameau de la Reine* – ihre Authentizität zu unterstreichen vermocht hätten. Stattdessen waren es wohl Personen aus der Umgebung, denn Ligne spricht davon, dass sie nur tagsüber im Dorf waren. Bemerkenswert dabei ist allerdings, dass er keine bestimmten Arbeiten beschreibt, die in der »village tartare« ausgeführt wurden, sondern lediglich dass das Personal – er verwendet bezeichnenderweise den Begriff »habitants«, obwohl sie nur tagsüber zugegen waren – dort »lebte«. Die Idee eines echten Dorfes erlangte also nur temporär Gestalt, während in anderen *hameaux* das Personal auch wirklich dort wohnte. Die von Ligne genannte Anzahl von 600 oder 700 Dorfbewohner\*innen scheint sehr hoch gegriffen. Leider ist über die tatsächliche Größe und den Aufbau des Tatarendorfs wenig bekannt, doch könnte eine so große Zahl von Einwohnern nur in einem Dorf von beträchtlichem Ausmaß Platz finden. Ligne evoziert mit dieser Übertreibung jedoch ein Bild des Dorfes, das sich durch ein hohes Maß an Belebtheit auszeichnet, was letztlich wiederum den Anspruch nach Echtheit unterstützt. Die Beschreibung der Kleidung – Ligne benutzt, kaum überraschend, den Begriff der »uniforme« – verweist nicht auf eine spezifisch tatarische Tracht, und die von den Bewohner\*innen aufgeführte Musik wird gar als »tirolisch« beschrieben. Der Anspruch, dass in einem Tatarendorf auch Tataren leben, wurde erneut aufgeweicht. Es kam zu einer Überkreuzung verschiedener Ästhetiken,

die allerdings alle mit einer gewissen Vorstellung von »Ursprünglichkeit« und »Wildheit« konnotiert waren.<sup>98</sup> Die Beschreibung der Kleidung ist vage gehalten, relevant ist allein ihr Charakter als Referenz auf die »*beauté et de la simplicité de la nature*«. Dies alles stellt keinen Gegensatz zu einer Behauptung von Authentizität dar, vielmehr zeigt sich hierin, *wie* Authentizität erzeugt wird und welche Elemente dazu erforderlich sind: Das reicht von der Präsenz lebender Menschen, die Arbeiten nachgehen, über deren Kleidung bis hin zu folkloristischer Musik. In Lignes Beschreibung wird darüber hinaus deutlich, dass die Vorstellung von Authentizität eng an einen Begriff von Folklorismus geknüpft war. Der Folklorismus des »village tartare« war dabei allerdings keiner, der sich auf eine bestimmte Quelle (etwa »das Tatarische« – was auch immer das sein mag) zurückführen ließe, sondern der – wie grundsätzlich jeder Folklorismus – zugleich universell und synkretistisch war.

Ein ähnlicher Synkretismus zeichnete sich auch in Kassel-Wilhelmshöhe ab. Das dort um 1781 errichtete chinesische Dorf *Mulang* (in anderer Schreibweise *Moulang*) bestand aus 21 um eine Pagode angeordneten kleinen Häusern, die Elemente chinesischer Architektur aufnahmen. Die größtenteils auch funktionalen Häuser (Ställe, Wohnungen, eine Molkerei etc.) können als eine Art »chinesischer« *hameau* betrachtet werden. Bewohnt wurde dieser allerdings nicht, wie ursprünglich vorgesehen, durch Chinesinnen. Weil man keine Personen dieser Nationalität »besaß«, wie ein Text aus dem Jahr 1923 ausführt, »stellte man wenigstens Mohrenfrauen\* als Mägde an«. <sup>99</sup> Eine solche Vermischung war möglich, weil weniger die geografische Authentizität der Körper zentral war als vielmehr, dass sie überhaupt als »exotische« Körper erkennbar waren. Indem Personen mit dem Attribut »exotisch« versehen wurden, wurden sie mit einer »homogenisierenden Ähnlichkeit«<sup>100</sup> ausgestattet, die das je Spezifische zwar nicht negierte, aber gegenüber einem universalen Begriff von »exotisch« als zweitrangig erscheinen ließ.

Im Garten *Karlslust*, den Karl II. August von Pfalz-Zweibrücken in den 1780er Jahren in der Nähe von Homburg (Saar) erbauen ließ, wurde das Ausstellen von »exotischen« Menschen in erheblichem Maße gesteigert. Auch hier fehlen verlässliche Quellen, sodass eine Beschreibung aus dem 19. Jahrhundert herangezogen werden muss: »Hinter der langen Häuserreihe und den Hofräumen lag der Park Karlslust, eine ausgedehnte Waldung mit an das Märchenhafte grenzenden Anlagen, darunter Menagerien mit den seltensten fremdländischen Tieren, ein Bärenzwinger und ein Schwanenteich. Hier sah man Polacken,

\* Das heute problematische Vokabular wird hier und im Folgenden als Teil des Originalzitats wiedergegeben.

in einer Grotte von künstlichem Eis, Indianerfamilien in ihren Hütten mit Elephanten, in Zelten hausende Zigeuner, dann eine türkische Moschee und eine große Eremitage.«<sup>101</sup> Auf eine Unterscheidung zwischen Menschen und Tieren wurde hier ganz offensichtlich verzichtet, beiden kam der gleiche Status als ausgestellte lebendige Objekte zu. Der an der Anlage als Generalbaudirektor beteiligte Maler Johann Christian von Mannlich fühlte sich ob des großen Umfangs an ein »lebendige[s] Naturalienkabinett« erinnert.<sup>102</sup> Sowohl im Dorf *Mulang* als auch in *Karlstust* wurde der Garten zum Ausstellungsort für exotische Körper. Es ging in beiden Fällen um eine dauerhafte Präsenz von Menschen, die in ihrer körperlichen Empirizität ausgestellt wurden und damit eine ästhetische Funktion erfüllten. Durch ihren Status als »Andere« bedienten diese Körper ein Interesse am Exotischen, die Bedingung dafür war jedoch, dass sie als authentische Körper erschienen – und nicht etwa als verkleidete Personen.

Von einer solchen auf Echtheit beruhenden Inszenierung von Körpern unterschieden sich die sogenannten Schmuck- oder Ziereremiten, wurde diese Rolle doch zumeist von dafür bezahlten Personen bekleidet. »Ornamental hermits« besiedelten im 18. und 19. Jahrhundert insbesondere Gartenanlagen in England, wobei auch vereinzelt Fälle in Deutschland bekannt sind.<sup>103</sup> Obwohl sich in den *jardins anglais* in Frankreich zahlreiche Eremitagen befanden, lassen sich keine Schmuckeremiten nachweisen. Dennoch ist dieses Phänomen ein wichtiger Teil einer Geschichte des ausgestellten Körpers. Eine Quelle aus dem Jahr 1784 berichtet von einem Ziereremiten im Garten von Hawkstone: »The hermit is generally in a sitting posture, with a table before him, on which is a skull, the emblem of mortality, an hour-glass, a book and a pair of spectacles. The venerable bare-footed Father, whose name is Francis, (if awake) always rises up at the approach of strangers. He seems about 90 years of age, yet all his senses to admiration. He is tolerably conversant, and far from being unpolite [...].«<sup>104</sup>

Im Zusammenhang mit der Entstehung der *fabriques* und dem damit einhergehenden Verständnis von Architektur veränderte sich die Funktion der Eremitage im Garten. Ursprünglich bezeichnete der Begriff »Eremitage« eine »einsame Behausung der in der Einöde oder Wüste [...] lebenden Eremiten, Anachoreten oder Einsiedler«. <sup>105</sup> Der Aspekt der Zurückgezogenheit blieb in der Frühen Neuzeit weiterhin gewahrt, doch verwandelte sich die Eremitage zunehmend in ein Jagd- und Lustschloss, wodurch die Idee der religiös-spirituellen Einkehr abgelöst wurde. In Form der *fabriques* wurde an diese nun mehr obsolet gewordene Funktion erinnert; der Ort der (religiösen) Einkehr war damit ästhetisch aufgehoben. Die *fabriques* zielten nun nur noch auf eine, so in den von ihrer religiös-spirituellen Form losgelösten Eremitagen nicht mehr vorhandene, melancholische Stimmung ab. Darin zeigt sich, dass der

Transformationsprozess der Eremitage abgeschlossen war. Ohne dies eingehender zu begründen, führt beispielsweise Hirschfeld aus, dass die Eremitage (von ihm »Einsiedely« genannt) im Garten nicht mehr zur (längeren) Einkehr oder gar zum Bewohnen gedacht sei »als vielmehr zum kurzen Genuß der Ruhe und der Einsamkeit, und zur Verstärkung der Eindrücke bestimmt, die stille und melancholische Reviere machen sollen«. <sup>106</sup> Eine ähnliche Funktion attestiert Gordon Campbell auch dem Ziereremiten als »an embodiment of the ideals of solitary retirement and pleasing melancholy«. <sup>107</sup> Die Funktion der inneren Einkehr – wie grundsätzlich die Funktionen zahlreicher anderer *fabriques* – wird also fiktionalisiert; der Einsatz von Ziereremiten unterstützt diese Fiktion.

Die Ziereremiten, die teilweise lediglich zu bestimmten Zeiten, teilweise für einige Jahre Eremitagen in Gartenanlagen bewohnten, unterschieden sich demnach von christlichen Eremiten, wie man sie in Europa im 18. Jahrhundert auch nicht mehr finden konnte. Obwohl Ziereremiten in einigen Fällen für mehrere Jahre angestellt waren und bestimmte Auflagen erfüllen mussten – etwa sich nicht zu waschen <sup>108</sup> –, um damit ein möglichst getreues (nach Maßgabe dessen, was man sich eben unter »getreu« vorstellte) Eremitenleben zu simulieren, war Authentizität hier auf der Ebene des Körpers des »Eremiten« kein Kriterium. Zwar waren die – mehr oder weniger dauerhafte – körperliche Präsenz und das – mehr oder weniger glaubwürdige – Aussehen als Eremit wichtig, jedoch traten die als Eremiten angestellten Personen nicht als *sie selbst* auf, sondern füllten eine Rolle aus.

Aus diesem Grund verwundert es nicht, dass Ziereremiten teilweise durch Skulpturen ersetzt wurden, die Eremiten darstellten. Entweder nahm die Skulptur den Platz des Ziereremiten ein, wenn dieser nicht anwesend war, oder ein lebender Ziereremit war gar nicht erst Teil der Eremitage. Die um 1785 im schweizerischen Arlesheim erbaute *Klause des Eremiten* – eine mit Holzrinde verkleidete Hütte, bekrönt von einem gotisierten Dachreiter – war mit einer beweglichen Holzskulptur eines Eremiten ausgestattet, die dank eines Mechanismus auf eintretende Personen reagierte; der Automat unterbrach dann seine Lektüre und nickte den Besucher\*innen zu. <sup>109</sup> Es ging hier offenbar nicht um eine Täuschung, indem die Besucher\*innen die Skulptur mit einem Menschen verwechselt hätten. Viel eher – und das trifft auch auf Ziereremiten zu, die von Menschen verkörpert werden – fungierte der (skulpturale) Eremit als Teil der Ausstattung, die Besucher\*innen waren sich somit der Fiktion bewusst. Zugleich wird hier deutlich, dass die Präsenz eines echten Körpers nicht grundsätzlich mit einer Vorstellung von Authentizität verbunden war beziehungsweise dass solche Effekte lediglich der Erzeugung einer Authentizität im Konjunktiv dienten.

Entsprechend wurde gegenüber Ziereremiten oder Eremitenskulpturen auch nie der Vorwurf der Künstlichkeit erhoben. Bereits die Tatsache, dass es im 18. Jahrhundert keine »echten« Eremiten mehr gab und die Ziereremiten also zwangsläufig einen Anachronismus darstellten, ließ die Fiktion als Fiktion erscheinen. So wie eine »antike« *fabrique* als eine Nachahmung eines antiken Bauwerks verstanden wurde und eine bestimmte Stimmung hervorrufen sollte, wurden Ziereremiten als Nachahmungen eines längst vergangenen Eremitentums verstanden und sollten eine, wie Hirschfeld forderte, Stimmung der Melancholie evozieren.

Wenn es also an unterschiedlichen Orten zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Vorstellungen oder Abstufungen dessen gab, was als »echt« – oder im heutigen Sprachgebrauch: »authentisch« – verstanden wurde, beziehungsweise das Kriterium der Echtheit bei verschiedenen Gegenständen je spezifische Nuancierungen ausbildete, gilt es zu fragen, auf welcher Grundlage diese Unterscheidungen und Zuschreibungen getroffen wurden. Oder anders formuliert: Weshalb galten manche Körper als »authentischer« als andere, weshalb wurden Künstlichkeit und die unverschleierte Inszenierung von Körpern in bestimmten Fällen als problematisch aufgefasst, während sie in anderen Fällen ein wünschenswertes Ziel darstellten? Diese Fragen drängen sich insbesondere auch mit Blick auf den *Hameau de la Reine* auf. Erneut sei die Kritik von Marc de Bombelles zitiert: »Peut-être qu’avec peu de dépenses de plus, Sa Majesté fût parvenue à effacer à vingt à trente lieues [sic] à la ronde la livrée de la misère que portent nos vrais hameaux, et à bonifier des habitations, refuges de tant d’honnêtes citoyens, au lieu de les représenter dans leur hideux délabrement.«<sup>110</sup> Bombelles unterscheidet nicht nur zwischen richtigen und falschen *hameaux*, sondern er versteht auch die Bauern und Bäuerinnen im *Hameau de la Reine* lediglich als Repräsentationen selbiger. Dieser Vorwurf scheint auf den ersten Blick falsch, denn im *Hameau de la Reine* waren ja tatsächlich Bäuerinnen und Bauern und andere Bedienstete dauerhaft ansässig, die in mehrfacher Hinsicht als authentisch gelten müssen und damit Bombelles’ Behauptung untergraben. So waren sie, gerade auch im Gegensatz zu den schauspielernden Ziereremiten, durch einen Status der Echtheit gekennzeichnet, insofern ihr sozialer Hintergrund und ihre Tätigkeiten tatsächlich *exakt* den Positionen entsprachen, die sie auch im *Hameau de la Reine* einnahmen. Man könnte Bombelles’ Vorwurf aber auch anders verstehen, denn offenbar büßten die Bauern und Bäuerinnen durch die Kontextverschiebung – im Kern eine Funktionalisierung als ästhetische Objekte – ein Authentizitätskriterium ein. Obwohl es sich um lebende Körper, echte Bauern und Bäuerinnen sowie echte Tätigkeiten handelte, wurden sie zu Repräsentationen ihrer selbst – und zwar

nicht nach Art der Repräsentation eines Individuums, sondern als universales Subjekt »Bauer« oder »Bäuerin«. <sup>111</sup> Selbst die Präsenz eines echten Körpers, der nicht im strengen Sinn als eine Rolle inszeniert wurde, sondern *als er selbst* präsent war, gewährleistete nicht, dass die Fiktion der Authentizität ungebrochen oder unerkant gewahrt blieb. Zugleich bestand die Notwendigkeit, dass diese Fiktion genau als solche erkannt werden konnte, wären ansonsten doch Klassengrenzen und Standesunterschiede ins Wanken geraten. Auch wenn in möglichst vielen Punkten das Kriterium der Authentizität erfüllt wurde, musste deutlich werden, dass auch die echten Körper Teil einer Inszenierung waren. Ein und derselbe Körper genügte hier also zwei sich widersprechenden Anforderungen: Er erfüllte in seiner lebendig-leiblichen Präsenz und durch seine spezifische Herkunft das Kriterium einer »echten Bäuerin« beziehungsweise eines »echten Bauern«, wurde aber zugleich durch ein ihm äußerliches Kalkül zwar *als er selbst* inszeniert, aber eben – *inszeniert*. <sup>112</sup>

Bombelles legt mit seiner Kritik Zeugnis davon ab, dass der *Hameau de la Reine* keinesfalls als in jeglicher Hinsicht »echter« Bauernhof wahrgenommen wurde. Die anderen zeitgenössischen Beschreibungen bestätigen dies, wenn auch weniger explizit als Bombelles und nicht in Bezug auf das Personal. Sowohl bei Madame de Campan als auch Félix d'Hézacques geht es um eine Verortung des *Hameau de la Reine* im Kontext höfischen Lebens und damit – auch wenn dies nicht ausgebreitet wird – in letzter Konsequenz darum, dass der *Hameau de la Reine* primär dem Vergnügen diene und dadurch eine andere Funktion erfüllte als »normale« Weiler. Was bei Campan und d'Hézacques als Rechtfertigung einer bäuerlichen Architektur verstanden werden kann – das Aufrechterhalten höfischer Normen, in welcher Form auch immer –, nimmt Bombelles zum Ausgangspunkt seiner Kritik.

Auch andere *hameaux* und *Dörfle* sahen sich mit dem Vorwurf der Künstlichkeit konfrontiert. Für das *Dörfle* in Hohenheim etwa entwickelte sich diese Kritik ausgehend vom Befund der Abwesenheit von menschlichen und tierischen Körpern. Friedrich Nicolai schrieb im Jahr 1781: »Man sieht ein Milchhaus, worin keine Milch ist, ein Schäferhaus ohne Schaf und Schäfer, eine Mühle, worin nicht gemahlen wird [...]«. <sup>113</sup> Tatsächlich war das *Dörfle* nur zu bestimmten Anlässen belebt, wodurch der inszenatorische Charakter offensichtlicher wurde. Die ihrer »normalen« Funktion beraubte Architektur des *Dörfle* konnte Nicolai aufgrund des Fehlens von darin tätigen Menschen entsprechend als bloße Kulisse auffassen. Elisabeth Nau hat zwar belegt, dass die Anlage durchaus konstant von Tieren (Kühe, Ziegen und Schafe) und einem Schäfer bevölkert war, was jedoch bedeutet, dass die wenigsten Gebäude ständig in Benutzung waren und der Ort allein schon angesichts sei-

ner schieren Größe nicht nur auf Nicolai einen verlassenen Eindruck gemacht haben muss.

Leider gibt es nur wenige Zeugnisse, die eine Vorstellung davon vermitteln, auf welche Weise die Körper im *Hameau de la Reine* inszeniert wurden und wie die Begegnung zwischen Personal und Marie-Antoinette samt *coterie* vonstattenging. Lag mit Louis' XIV. Schrift *Manière de montrer les jardins de Versailles* ein genaues Protokoll vor, wie sich Körper im Garten zu bewegen hatten (und dadurch im Umkehrschluss auch beobachtbar wurden), lassen sich die Körperpraktiken im *Hameau de la Reine* nur annäherungsweise anhand dürftiger Beschreibungen und weniger existierender Abbildungen rekonstruieren. Der geringen Zeitspanne, in der Marie-Antoinette den *Hameau de la Reine* in fertigem Zustand nutzen konnte und tatsächlich nutzte, und der Exklusivität dieses Ortes ist es geschuldet, dass es kaum Besuche gab und entsprechend wenige Zeugnisse überliefert sind. Auch wenn diese Quellen nicht als dokumentarisches Material missverstanden werden dürfen, sondern vielmehr einen – sowohl positiv als auch negativ konnotierten – imaginierten Zustand zur Anschauung bringen, zeichnen sie doch auf besonders eindrückliche Weise ein Idealbild des *Hameau de la Reine*.

In Claude-Louis Châtelets Album *Recueil de vues et plans de Petit Trianon* findet sich nur eine Ansicht (Abb. 31) des *Hameau de la Reine*, in der auch Personen wiedergegeben sind. Darauf wird an späterer Stelle<sup>114</sup> noch ausführlicher einzugehen sein, erwähnt sei hier lediglich, dass die Darstellung der Personen – und damit auch ihrer Positionen, Haltungen, Tätigkeiten etc. – fast identisch mit derjenigen anderer Personengruppen in den restlichen Ansichten in Châtelets Album ist, also keine für den *Hameau de la Reine* spezifischen Körperhaltungen sichtbar werden, woraus folgt, dass hier keine Idee von einem ausgestellten Körper Gestalt erlangt. Viel eher sind die Personen bei Châtelet generische Staffagefiguren. Dies mag einerseits daran liegen, dass der *Hameau de la Reine* zum Zeitpunkt der Anfertigung der Aquarelle noch nicht fertiggestellt war. Andererseits zeigt die vermutlich nicht-bäuerliche Kleidung der Staffagefiguren an, dass weniger die Tätigkeiten der Bäuerinnen und Bauern, also der tatsächlich ausgestellten Körper, gezeigt, sondern vielmehr die Rezeptionshaltung der adeligen Besucher\*innen gelenkt und damit auch eine Anleitung gegeben werden sollte, wie die landwirtschaftlichen Tätigkeiten und die diese ausführenden Körper zu beobachten waren. Negativ über die Darstellung einer bestimmten Rezeptionshaltung wurde damit trotz des Fehlens eines lebendigen Schauobjekts (allein die Architektur war hier Objekt eines Blickes) eine Rezeptionshaltung festgelegt, die auch für die ausgestellten Körper Gültigkeit besaß.



In drei von vier Miniaturen, die Henri-Joseph van Blarenberghe anfertigte, ist lediglich das bäuerliche Personal abgebildet, wie es landwirtschaftlicher Arbeit oder einfachen, alltäglichen Tätigkeiten nachgeht. Die erste Miniatur (Abb. 2) bildet nur einen kleinen Teil des Weilers ab. Die räumliche Situation ist hier nicht korrekt wiedergegeben, da zwischen *Boudoir* und Weiher eigentlich ein größerer, von Wegen durchzogener Zwischenraum ist. Bei Blarenberghe entsteht der Eindruck, dass der zum *Boudoir* gehörende Garten fast direkt an das Wasser anschließt. Im Zentrum schleppt ein Mann in einfacher Kleidung zwei Kannen in Richtung *Boudoir*. Im rechten Bildhintergrund unterhalten sich drei Personen, teils stehend, teils im Gras liegend; eine weitere Person nähert sich dieser Gruppe oder entfernt sich von dieser. Die größte Aktivität geht von einem Mann am linken Bildrand aus, der mit einem Hund spielt, der gerade ins Wasser springt. Durch seine Kleidung (rote Jacke, dunkelblaue Kniebundhose, weiße Strümpfe, dunkler Hut) gibt er sich als Mitglied der Aristokratie zu erkennen. In dieser Szene trifft also das arbeitende Personal auf die Aristokratie, die sich im *Hameau de la Reine* vergnügt. Eine Interaktion scheint nicht stattzufinden, viel eher gewinnt man durch dieses Bild den Eindruck, dass sich beide Sphären nicht berühren.

In einer weiteren Miniatur Blarenberghes (Abb. 1) ist die Aristokratie schließlich ganz aus dem Bild verschwunden, die Darstellung von Arbeit und des bäuerlichen Personals ist hingegen erschöpfender und weniger ambivalent. Erneut ist das *Boudoir* zu sehen, jedoch ist der Ausschnitt größer gewählt, sodass am rechten Rand zusätzlich die *Moulin* erscheint. In der Ansicht wird eine Auswahl von Tätigkeiten gezeigt, die im *Hameau de la Reine* verrichtet wurden: Ein Fischer auf einem Boot entnimmt mit einem Kescher Fische aus dem Weiher; eine Frau führt eine Kuh zum Trinken ans Wasser; ein Mann treibt einen mit Säcken beladenen Esel zur Mühle; zwei Personen im mittleren Hintergrund tragen Lasten (über dem Kopf und in einer Schubkarre); zwei Frauen waschen im Weiher die Wäsche, die von einer dritten Frau dahinter vor der Mühle ausgebreitet wird. Im Gegensatz zu den kontemplierenden, tendenziell passiven (aristokratischen) Personen in Claude-Louis Châtelets Albumsblättern stellt Blarenberghe Menschen bei körperlicher Arbeit dar. Die Tätigkeiten scheinen jedoch frei von Anstrengung und die Personen gänzlich in sie vertieft zu sein.<sup>115</sup> Sie sind darüber hinaus idealtypisch dargestellt, das heißt, die einzelnen Verrichtungen als solche sind sofort erkenn- und zuordenbar. Durch ihre Gleichzeitigkeit wird einerseits der Eindruck eines lebendigen Dorfes evoziert, andererseits entsteht dadurch ein *tableau*, mit dem auf einen Blick die Essenz des Lebens im *Hameau de la Reine* ersichtlich wird.

Die dritte, heute nur noch als Reproduktion zugängliche Miniatur (Abb. 4) nimmt eine Perspektive von der anderen Seite des Weihers ein und zeigt einen Ausschnitt, wie er sich vom *Maison de la Reine* darbot. Hier kommt es erneut zu einer Durchmischung unterschiedlicher sozialer Sphären. Auf dem *Tour de Marlborough* stehen zwei Personen, die in die Ferne – kurioserweise vom *Hameau de la Reine* weg – blicken und deuten. Schenkt man Gustave Desjardins Beschreibung Glauben, dann handelt es sich hierbei um Louis XVI. und den Dauphin.<sup>116</sup> Auf dem Weiher treibt ein Boot mit zwei Männern, von denen einer möglicherweise gerade ein Netz einholt. Am linken Bildrand schleppt ein Mann auf seiner Schulter eine Schaufel oder etwas in der Art in Richtung *Moulin*. Im rechten Vordergrund überreicht ein weiterer Mann, der gerade seine Tätigkeit im Garten unterbrochen hat, zwei Frauen, die von ihm durch einen Zaun getrennt sind, einen Blumenstrauß. Der Kontrast in der Bekleidung – hier die einfache Arbeitskleidung des Gärtners, dort vergleichsweise aufwendige Kleider und ein modischer Strohhut – legt nahe, dass es sich bei den Frauen um Adelige handelt. Eine der Frauen zupft am Ärmel der anderen und flüstert ihr etwas ins Ohr. In dieser erotisch aufgeladenen Szene kommt es also zu einer Interaktion unterschiedlicher sozialer Sphären, jedoch wird auf eine doppelte Weise eine Grenze markiert: Einerseits sind die Personen räumlich durch einen Zaun getrennt, andererseits gehen sie grundsätzlich unterschiedlichen Tätigkeiten nach (hier die Gartenarbeit, die durch die Unterbrechung sogar noch hervorgehoben wird, dort das vergnügliche Flanieren durch den Garten und das Sicheinlassen auf eine galante Unterhaltung).

Legen Blarenberghes Miniaturen Zeugnis ab von konkreten Praktiken, wie über die Körper des Personals im *Hameau de la Reine* verfügt wurde, oder von der Interaktion mit Marie-Antoinette und ihrer *coterie*? Zuerst ist erneut darauf zu verweisen, dass diese Darstellungen nicht als reine Dokumentationen missverstanden werden dürfen, auch wenn Blarenberghes Teil der »intimité de la famille royale«<sup>117</sup> war, als Dokumentarist des Versailler Hofes arbeitete und, indem die Wahl auf ihn in genau dieser Funktion fiel, möglicherweise erneut ein Authentizitätseffekt – im Sinne einer »getreuen Dokumentation« – erzeugt werden sollte. Allein die Tatsache, dass der *Hameau de la Reine* zum Zeitpunkt der Anfertigung der Miniaturen noch nicht fertiggestellt und das Personal frühestens 1786 dort wohnhaft war, spricht dagegen. Grundsätzlich muss man also von einer Idealisierung oder besser noch von der Projektion einer zukünftigen Realität ausgehen, die sich in Blarenberghes Bildern manifestiert hat. Zumindest in zwei Miniaturen kommt es zu einer Überlagerung unterschiedlicher sozialer Sphären, in einer sogar zu einer Interaktion. Die Miniaturen weisen dadurch den dargestellten Ort als Teil des höfischen Kontexts aus. Entscheidend dafür ist die

Kopräsenz von Personen unterschiedlicher sozialer Milieus, die sich insbesondere durch unterschiedliche Tätigkeiten sichtbar voneinander abgrenzen.

Blarenberghes Œuvre (wie auch diejenigen seiner Verwandten) umfasst zahlreiche Werke, die Szenen des Landlebens verbildlichen. Inhalt dieser Darstellungen sind grundsätzlich Feste, das heißt, es kommt nie zu einer Abbildung von alltäglicher Arbeit. Es ist also gerade die Repräsentation von Arbeit, die, weil sie durch die gleichzeitige Darstellung der beobachtenden adeligen Personen in ihrer Funktionalisierung für einen ästhetischen Blick gezeigt wird, den *Hameau de la Reine* als Teil des höfischen Kontexts ausweist. Denn selbst wenn es sich nicht um Louis XVI. und den Dauphin handeln sollte, wird doch durch deren Kleidung und die Einnahme einer Position der Betrachtung deutlich gemacht, dass es um eine Standesdifferenz geht, die sich in den unterschiedlichen Tätigkeiten artikuliert: dort die Ausführung körperlicher Arbeit, hier die Nutzung des *Tour de Marlborough* als Aussichtsturm, der zugleich einen Blick auf das Personal gewährt, der es aber auch erlaubt, sich davon abzuheben und das Treiben im Weiler zu ignorieren. Die Präsenz zweier gegensätzlicher Tätigkeiten – ja, sogar die ästhetische Funktionalisierung der einen durch die andere (allerdings nur in eine Richtung) – legt Zeugnis ab vom Status des bäuerlichen Personals und der es umgebenden Architektur: Körper und Architektur werden zum Objekt eines ästhetischen Blickes, der Körper wird als ausgestellter Körper sichtbar.<sup>118</sup>

Auffallend ist an allen Darstellungen – sowohl bei Blarenberghe als auch bei Châtelet<sup>119</sup> –, dass Marie-Antoinette abwesend ist. Diese Abwesenheit ist programmatisch – und das nicht allein im Abgleich mit zahlreichen Bildnissen Marie-Antoinettes in Gärten oder gartenähnlichen Settings, die teilweise sogar den *jardin anglais* als Hintergrund (Abb. 23, 24) aufweisen. In diesen Porträts sind allerdings weder Aspekte des Bäuerlichen oder Vernakulären noch Formen der Arbeit präsent; sie entsprechen vielmehr klassischen Herrscherinnenporträts. Dass Marie-Antoinette in den Abbildungen des *Hameau de la Reine* nicht vorkommt, legt zwei miteinander verwobene Schlüsse nahe: Der erste ist, dass sich der *Hameau* als Imagination eines Gegenorts zum Hof fassen lässt. Im Fehlen Marie-Antoinettes in der Darstellung manifestiert sich die Behauptung, dass der *Hameau de la Reine* ein Ort ist, der außerhalb der höfischen Ordnung steht. Nicht im Bild zu sein, bedeutet, keine Pflichten der Repräsentation zu übernehmen. Wenn die höfischen Körper durch ihre »permanente Sichtbarkeit«<sup>120</sup> gekennzeichnet sind, dann wird mit dem *Hameau de la Reine* ein Ort imaginiert, der dieser Vorstellung entgegenwirken soll, was mithilfe von Bildern performativ behauptet wird. Zwar ist es schwer vorstellbar, wie innerhalb des Hofes

Privatheit oder Intimität hergestellt werden kann, doch wird zumindest mit diesen Bildern eben ein solcher Anspruch formuliert.

Aus Marie-Antoinettes bildlicher Abwesenheit lässt sich ein weiterer, zweiter Schluss ziehen, der die Körper des Personals im *Hameau de la Reine* betrifft. Marie-Antoinettes Abwesenheit bedeutet auch, dass dadurch die Präsenz der Körper des Personals im *Hameau de la Reine* hervorgehoben wird. Indem überwiegend das Personal abgebildet wird, erfährt dieses eine doppelte Exposition. Die Blickkonstellationen, die in einer der Blarenbergh'schen Miniaturen angezeigt werden, sowie die Staffagefiguren bei Châtelet, die auf eben jene Aktivität des Schauens abzielen, unterstreichen genau diese einseitige Tätigkeit des Blickens und konstituieren damit zwei unterschiedliche Körper: einerseits das im *Hameau de la Reine* – und in den Szenen – präsente Personal als ausgestellte Körper und damit Objekte eines ästhetischen Blicks, andererseits den diese Körper betrachtenden Körper<sup>121</sup>, der auf seine Tätigkeit des Blickens reduziert ist. Die Frage nach der Interaktion dieser beiden Körper beantworten die Bilder bereits selbst: Es handelt sich kaum um eine echte Interaktion, sondern lediglich um eine einseitige Beziehung, die den einen Körper als Blick des anderen zum Inhalt hat. Nur eine der Miniaturen inszeniert eine Begegnung, die aber mittels unterschiedlicher Elemente im Bild auf die Trennung der beiden Milieus verweist. Genau darin manifestiert sich die Vorstellung von einem ausgestellten Körper: Die Körper des Personals sind zwar in »alltägliche« Handlungen eingebunden, auf einer übergeordneten Ebene und für eine bestimmte Personengruppe werden sie aber genau dadurch zum Objekt eines Blicks, eben zu einem ausgestellten Körper.

## Lebendigkeit

Die Unsicherheiten bezüglich der genauen Prozesse, wie Körper konkret im *Hameau de la Reine* inszeniert wurden, lassen sich auch über eine Untersuchung der gartentheoretischen Literatur nicht zweifelsfrei beseitigen oder in einen plausiblen Zusammenhang bringen. Denn obwohl der ausgestellte Körper einen wichtigen Aspekt der Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts markierte, findet sich in keinem gartentheoretischen Werk eine explizite Empfehlung zum Umgang mit Personal, viel eher wurde dessen Vorhandensein in zahlreichen Passagen stillschweigend vorausgesetzt.<sup>122</sup> Selbst in der gartentheoretischen Auseinandersetzung mit der *ferme ornée* – die noch viel mehr auf arbeitendes Personal angewiesen war – wurde dieses Phänomen weitestgehend ausgeklammert. Allerdings zeigt sich gerade im Fehlen einer eingängi-

gen Auseinandersetzung mit dieser Tatsache, dass es eine stillschweigende Selbstverständlichkeit darstellte. Zudem artikuliert sich in den impliziten Erwähnungen eine deutliche Vorstellung dessen, was vom Personal im Garten erwartet wurde und welche Funktionen es erfüllte: Echtheit wird hier mit dem Kriterium der Lebendigkeit verknüpft.

In Watelets *Essai sur les jardins* werden, insbesondere in den Abschnitten zur *ferme ornée*, immer wieder arbeitende Menschen im Garten angeführt, wobei der Eindruck entsteht, als seien diese schlichtweg einfach dort. Die *ferme ornée* unterschied sich allerdings von einem herkömmlichen Bauernhof durch ihren Anspruch der Vereinbarung von Nützlichkeit und Ästhetik respektive einer Vorstellung von Nützlichkeit, die im Kern einer Ästhetik Ausdruck verleiht. Entsprechend lagen allen Bestandteilen der *ferme ornée* – einschließlich des Personals – auch ästhetische Entscheidungen zugrunde. Zudem stellte die *ferme ornée* nicht die Transformation eines bestehenden landwirtschaftlichen Betriebs oder dessen mimetische Nachahmung dar, sondern war eine genuine Neuschaffung. In einer Passage, in der bei Watelet die Präsenz von Menschen erwähnt wird, paraphrasiert er, ohne dies zu kennzeichnen, eine Stelle aus Vergils *Georgica*: »O trop heureux les habitans des campagnes, s'ils connoissoient mieux le prix des biens dont ils jouissent, ou dont ils pourroient jouir!«<sup>123</sup> In der Passage, aus der diese Zeilen stammen, spricht Vergil von den Vorzügen des bäuerlichen Lebens, das er für seine, wie man das mit neueren Begriffen ausdrücken würde, Einfachheit und Authentizität (»ein Leben ohne Trug«<sup>124</sup>) preist.<sup>125</sup> Vergil formuliert darüber hinaus die Vorstellung, dass die Bauern und Bäuerinnen selbst die Schönheit ihres Lebens nicht sehen können. Erst durch einen Blick von außen könne diese erkannt werden; spricht: Das bäuerliche Leben kann nur von demjenigen als schön erkannt werden, der es aus der Distanz betrachtet. So wird deutlich, dass auch in Watelets Vorstellung von der *ferme ornée* das Personal nicht einfach gegeben ist, sondern im Sinne eines ästhetischen Kalküls als Objekt einer bestimmten Rezeptionshaltung – und das heißt auch: für eine bestimmte Gruppe, die eine solche überhaupt einnehmen kann – erst inszeniert werden muss. Indem es primär um die Zurichtung für einen Blick geht, ist die Unterscheidung zwischen dem Personal eines echten Bauernhofs und dem nicht weniger echten Personal einer *ferme ornée* nicht prinzipiell relevant. Diese Nivellierung wird durch den Status der Echtheit der jeweiligen Körper – seien sie explizit in der *ferme ornée* inszeniert oder lediglich implizit durch einen Blick gerahmt – gewährleistet.

In seiner *Theorie der Gartenkunst* propagiert Hirschfeld eine ähnliche Bezugnahme auf lebende Personen. Im ersten Band erwähnt er neben den vom Gartenkünstler zu verstärkenden Bewegungen der Natur (etwa Wasser

und Wind) auch die Bewegung von Tieren und Menschen: »So viel von seiner [des Gartenkünstlers; Anm. FV] Wahl abhängt, finde er zu seinem Garten einen Platz aus, bey welchem die umliegende Gegend bewegliche Aussichten (vues mouvantes) gewährt, Aussichten auf Dörfer, Hügel, Felder und Wiesen, wo Heerden weiden und der Landmann arbeitet, auf Seen und Flüsse, die von segelnden Fahrzeugen und Fischern belebt werden, auf Landstraßen in der Ferne, die mit hin und her wandelnden Figuren bedeckt sind u. s. w.«<sup>126</sup> Wie bei Watelet werden die Personen als Element der Belebung zum Objekt eines kalkulierten Blicks. Entsprechend lehnt sich Hirschfeld in dieser Anforderung an die Praxis der Landschaftsmalerei<sup>127</sup> an, die es im Garten jedoch zu steigern gelte. Damit die Akteur\*innen jedoch als Objekt eines Blickes eine Wirkung entfalten können, ist erneut das Kriterium der Echtheit maßgebend, denn Hirschfeld spricht nicht davon, dass die »wandelnden Figuren« erst eingesetzt werden müssen, sondern vielmehr sollen bei der Suche solche Grundstücke Berücksichtigung finden, auf denen bereits entsprechende Personen leben.

Der Gedanke, dass – insbesondere durch Tiere und Menschen – belebte Gegenden ein ästhetisches Vergnügen bereiten und damit im Umkehrschluss das ländliche Leben ästhetisch aufwerten, findet sich bereits in Hirschfelds *Landleben*, einer frühen Schrift, die sich noch nicht explizit mit der Gartenbaukunst beschäftigt, sondern die Vorzüge des Landlebens herausarbeitet. Das Kriterium der Bewegung ist hier ebenfalls zentral: »Allein die beständigen Bewegungen der Herren in den Weiden, der Arbeiter auf den Aeckern, der Flüsse, die sich fortwälzen, der Springbrunnen, die immer plätschern, der Wasserfälle, die nicht aufhören zu rauschen, der Bäume und der Kornfelder, worin der Wind schwärmet, der Vögel, die bald diesen, bald jenen Luftstrich durchkreuzen, der mannigfaltigen Stimmen der Thiere und die unaufhörlichen Abänderungen der Scenen, und ihre verschiedenen Auszierungen; dis alles gibt der Landschaft das Leben, und der Einbildungskraft Belustigungen, die vielleicht nirgends vollkommener, als hier, sein können.«<sup>128</sup> Sowohl im *Landleben* als auch in der *Theorie der Gartenkunst* werden die Menschen als Teil der (sie umgebenden) Landschaft verstanden, und zwar als ein Teil, der die Echtheit der Landschaft bezeugt. Zudem wird die Landbevölkerung in beiden Texten im Register der Ästhetik beschrieben, nämlich als ein Objekt, das bei den Betrachter\*innen eine Wirkung auslöst.

In der gleichzeitigen britischen Auseinandersetzung mit dem Pittoresken, insbesondere in Uvedale Price' *Essays on the Picturesque*, kommt es am Rande ebenfalls zu einer Verknüpfung von Ästhetik und Nutzen, in der das ländliche Personal eine positive Würdigung erfährt: »Men of property, who either from false taste, or from a sordid desire of gain, disfigure such scenes or buildings as

painters admire, provoke our indignation: not so when agriculture, in its general progress, (as is often unfortunately the case) interferes with picturesqueness or beauty: the painter may indeed lament, but that science, which of all other most benefit mankind, has a right to more than his forgiveness, when wild thickets are converted into scenes of plenty and industry, and when gypsies and vagrants give way to the less picturesque figures of husbandmen and their attendants.«<sup>129</sup> Indem Price den Bauern und Bäuerinnen eine größere Relevanz gegenüber den »gypsies«, die pittoresker seien, zuerkennt, trägt er dem Rechnung, was Andrew Hemingway als die »logic of the economic imperative«<sup>130</sup> bezeichnet. Das ist letztlich nichts anderes als die Aufwertung materieller (also ökonomischer, nützlicher etc.) Eigenschaften und Bedingungen und deren Umformulierung als Teil einer Ästhetik. Verknüpft ist damit zudem das Argument der Echtheit und der Wahrscheinlichkeit (*vraisemblance*). Obwohl weniger pittoresk und obwohl sie den Eindruck des Pittoresken und Schönen oftmals stört, vermag die Landwirtschaft kraft ihrer Nützlichkeit und Tugendhaftigkeit auch ästhetisch zu überzeugen.

Obschon Watelets, Hirschfelds und Price' Argumente vage bleiben, lassen sich aus ihnen zwei Einsichten für das Verständnis des ausgestellten Körpers im Garten gewinnen: Erstens basiert die kalkulierte Inszenierung von echten Bauern und Bäuerinnen in *hameaux* auf der Ästhetisierung der Landbevölkerung als solcher. Erst indem diese als ästhetisches Objekt verstanden wird – worin die Vorstellung von einer Ästhetik der Nützlichkeit miteingeschlossen ist<sup>131</sup> –, kann sie auch Element einer Gartenanlage werden. Die Analogie zur Konzeption der Natürlichkeit im *jardin anglais* liegt auf der Hand. Auch dort musste zuerst eine positive Bewertung der »unregelmäßigen« Natur Einzug halten, um diese Vorstellung dann zum Ausgangspunkt und nachzuahmenden Ideal der Gartengestaltung zu erheben. Zweitens waren die echten Körper – sowohl Bauern und Bäuerinnen, die in echten Dörfern beobachtet werden konnten, als auch solche, die spezifisch dafür in einem *hameau* inszeniert wurden – die Garanten für den Charakter der Belebtheit, der wiederum ein zentrales Element hinsichtlich des Anspruchs an die Echtheit des Raumes war.

Georges-Louis Le Rouge's *Détail des nouveaux jardins à la Mode*, das für Frankreich, wenn nicht für ganz Europa, wichtigste gartenkünstlerische Musterbuch, beinhaltet im Wesentlichen Pläne kompletter Gartenanlagen, Abbildungen einzelner *fabriques* sowie Ansichten von Gärten. Die Abbildungen können dabei sowohl dokumentarischer als auch projektiver Art sein, in jedem Fall dienen sie als verbindliche Orientierung für die Gestaltung neuer Anlagen. Konträr zum gartentheoretischen Kriterium der Belebtheit, begegnen in den wenigsten Abbildungen bei Le Rouge Menschen. In den Darstellungen von



Abb. 98: Anonym, *Vue des Illuminations Chinoises*, 1787, Radierung auf Papier, 23,3 × 37,7 cm, aus: Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris 1788, Bibliothèque nationale de France, Paris

*fabriques* tauchen nur vereinzelt Personen auf, und auch die meisten Ansichten sind menschenleer. Die Personen jedoch, die sich in wenigen Ansichten finden, zeigen keine ausgestellten Körper, viel eher fungieren sie im klassischen Sinne als Staffagefiguren (Abb. 98). Als solche dienen sie bei Le Rouge sowohl der Veranschaulichung von Größenverhältnissen als auch der Illustration von Blickpunkten. Eine Ausnahme diesbezüglich bildet die umfangreiche Serie von Abbildungen zum *Bagno* in der Nähe von Steinfurt (Westfalen).<sup>132</sup> Das *Bagno* unterscheidet sich nicht nur in der Zahl der Abbildungen von anderen Anlagen bei Le Rouge, sondern auch qualitativ, insofern die einzelnen Elemente umfassend in die gesamte Anlage eingeordnet werden und ebenso der Kontext (Umgebung etc.) erwähnt und bebildert wird. Hier finden sich neben Staffagefiguren (Abb. 99), wie sie bereits in den anderen Stichen bei Le Rouge auftauchen, auch zahlreiche Darstellungen von Personen, die auf die Belebtheit der Anlage verweisen. Während die Staffagefiguren ausschließlich in prächtige Gewänder gekleidet sind, tummeln sich im Gelände zusätzlich zahlreiche Personen, die Arbeiten nachgehen (Abb. 100) oder zumindest



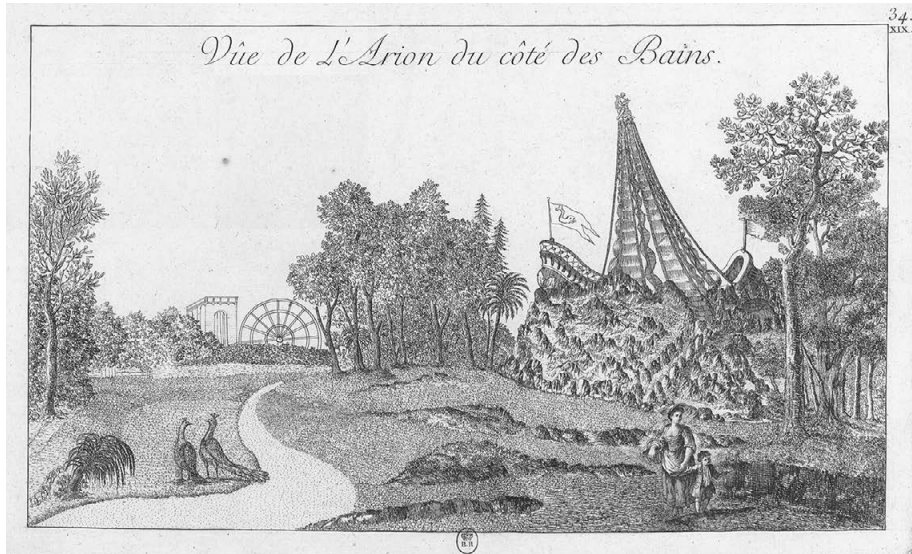


Abb. 99: Anonym, *Vue de l'Arion du côté des Bains*, 1787, Radierung auf Papier, 23,5 × 38,3 cm, aus: Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris 1788, Bibliothèque nationale de France, Paris



Abb. 100: Anonym, *Vue de Steinfort*, 1787, Radierung auf Papier, 22,3 × 45,8 cm, aus: Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris 1788, Bibliothèque nationale de France, Paris

durch ihre Kleidung als Angehörige der unteren Stände und Repräsentation eines bäuerlichen Lebens gekennzeichnet sind (Abb. 101).

Während die »klassischen« Staffagefiguren in den Abbildungen zum *Bagno* entweder eine Haltung einnehmen, die das Betrachten eines bestimmten Elements in der Anlage suggeriert, oder aus der Szene herausblicken, womit die oder der idealtypische Betrachtende konstruiert wird (sie übernehmen damit die gleiche Funktion wie die Figuren in Châtelets *Petit Trianon*-Alben), werden die Personen des ländlichen Personals nicht als schauende Subjekte inszeniert. Indem sie entweder Tätigkeiten nachgehen oder sich scheinbar unbeobachtet (»absorbed« im Sinne von Michael Fried<sup>133</sup>) durch die Landschaft bewegen, werden die Personen einerseits als »echt« inszeniert (das heißt sie übernehmen nicht die Stellvertreterfunktion, die Staffagefiguren inneohnt, sondern sind »dokumentarisches Material«), wodurch sie andererseits zum Objekt eines Blicks werden. Damit ist bei *Le Rouge* in den Bildern genau jene Situation imaginiert, die so auch für den *Hameau de la Reine* in Anspruch genommen wird. Dass die Darstellungen menschlicher Körper in Musterbüchern dergestalt zwischen Plänen und Architekturen auftauchen – dass sie überhaupt dort auftauchen –, sagt etwas über ihren Status aus. Ohne dass seine Funktion näher beschrieben wird (darin gleichen die Musterbücher der Gartentheorie), wird der menschliche Körper als ausgestellter Körper zu einem elementaren Bestandteil des Gartens. Die Personen erfüllen dabei eine doppelte Funktion: Einerseits fungieren sie ähnlich einer *fabrique*, indem sie mit denselben Eigenschaften ausgestattet sind, was durch die analoge Abbildungs- und Kontextualisierungspraxis unterstrichen wird. Das Gartenpersonal ist demnach durch eine Objektivität, durch die Ausbildung eines Charakters sowie eine nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf eine übergeordnete Idee verweisende Referenzialität gekennzeichnet. Etwas konkreter ausgedrückt: Personen werden als Objekte angeschaut, die mittels ihres Charakters eine bestimmte Stimmung erzeugen oder eine solche unterstreichen (die mit der Stimmung des Ortes korrespondieren soll), und sie verweisen auf einen spezifischen kulturellen oder geografischen Kontext (von »chinesischen« Mägden in Kassel-Wilhelmshöhe bis zur provinziellen Landbevölkerung im *Hameau de la Reine*), für den sie eintreten und den sie in ihrer Expressivität verkörpern. Zudem wird mit den Personen ein Authentizitätseffekt erzeugt. Die volkstümliche Kleidung, die bei *Le Rouge* abgebildet ist, die aber auch in den wenigen Darstellungen des Personals im *Hameau de la Reine* auftaucht, ist hierfür ein wichtiger Faktor, der zur Echtheit der Personen, also deren belegter Herkunft aus einem bestimmten sozialen und kulturellen Kontext, sowie zum Ausführen von »echten« Tätigkeiten hinzutritt. Diese authentischen Körper



Abb. 101: Anonym, *Costumes des Villageois des Environs de Steinfort*, 1787, Radierung auf Papier, 24,4 × 38,2 cm, aus: Georges-Louis Le Rouge: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Paris 1788, Bibliothèque nationale de France, Paris

verstärken die sie umgebende Architektur und deren Charakter. Mit ihrem Status des Authentischen und ihrer lebendigen Präsenz sind sie daran beteiligt, die Künstlichkeit der Architektur zu verdecken, um den Betrachter\*innen eine möglichst echte Erfahrung zu ermöglichen. Weil es echte Körper sind, die echten Tätigkeiten nachgehen, färbt etwas von dieser Echtheit auch auf die Architektur ab.

Die erwähnte Kritik von Marc de Bombelles am *Hameau de la Reine* belegt, auch wenn er dafür andere Begriffe findet, dass der *Hameau de la Reine* bereits in den 1780er Jahren dem Verdacht der Dekadenz ausgesetzt war, wobei sich dieser insbesondere auf die Integration des Personals bezog. Eines solchen Vorwurfs mussten sich auch andere Gartenanlagen erwehren. Für den *Hameau de la Reine* lassen sich zwei miteinander verknüpfte Strategien aufzeigen, mittels derer man dieser Kritik von Anfang an Einhalt zu gebieten suchte. Einerseits äußerte sich dies generell in dem Anspruch, ein Ort des Nutzens und nicht des Vergnügens zu sein, respektive in einer Umformulierung des

Nützlichen als ästhetischer Kategorie.<sup>134</sup> Die Anwesenheit von arbeitenden Menschen war dafür zwingend notwendig, indem so versucht wurde, evident zu machen, dass es sich hierbei nicht um einen Ort des Vergnügens handeln konnte. Andererseits wurde dieser Anspruch durch die Behauptung gesteigert, dass der *Hameau de la Reine* Bedürftigen eine Wohn- und Arbeitsstätte böte. Beides waren im Kern Strategien zur Untermauerung eines Anspruchs von Authentizität, in beiden Fällen ging es damit auch um den Nachweis der an diesem Ort herrschenden Tugendhaftigkeit.

Bereits vor der Fertigstellung des *Hameau de la Reine* tauchte – in mindestens einer Quelle – die Behauptung auf, dass der Weiler der Beherbergung armer Bauernfamilien diene. In einem 1785 im *Courier de l'Europe* erschienenen Artikel, der von der Forschung bislang nicht beachtet worden ist, heißt es: »La Reine doit venir en cette capitale le 24 de ce mois. S. M. fait construire à Trianon, dans les prairies qui environnent cette maison charmante, un hameau composé d'une douzaine de chaumières, où seront établis 12 pauvres familles. Il y en a un pareil nombre à Chantilly, mais personne n'y demeure.«<sup>135</sup> Weder gibt es weitere Belege für eine solche Nutzung des *Hameau de la Reine*, noch waren die wenigen tatsächlich bewohnbaren Häuser für so viele Personen ausgerichtet, noch war der *Hameau de la Reine* zum Zeitpunkt der Veröffentlichung dieses Artikels fertiggestellt. Es ist unklar, ob dieses Gerücht gezielt gestreut und vom *Courier de l'Europe* aufgegriffen wurde oder die Zeitung es selbst in die Welt gesetzt hat. Gegen Letzteres spricht, dass der *Courier de l'Europe* zu diesem Zeitpunkt bereits zensiert wurde und insbesondere gegenüber Marie-Antoinette eine kritische Haltung pflegte.<sup>136</sup> Im selben Bericht ist auch davon die Rede, dass es Überlegungen gebe, in unmittelbarer Nähe eine Wohlfahrt zu installieren. »Il est question d'établir un bureau de bienfaisance sous les auspices immédiats des chefs de la magistrature. Ce bureau tiendra un état exact des bienfaits & de leur emploi, & l'on sera sûr maintenant que les aumônes seront employées d'une manière fidele & utile.«<sup>137</sup> Auch dazu finden sich keine Anhaltspunkte oder weitere Belege; die Behauptung zielte jedoch ebenfalls darauf ab, den *Hameau de la Reine* nicht nur als einen den Maßstäben der Nützlichkeit unterworfenen Ort auszuweisen – was ja bereits durch die funktionierende Landwirtschaft hinreichend geleistet wurde –, sondern diese Nützlichkeit auch als eine dem Allgemeinwohl dienende herauszustellen. Wurde mit dieser Behauptung einerseits Nützlichkeit gegen Vergnügen ausgespielt, bietet sich hier andererseits erneut ein Beleg dafür, dass der *Hameau de la Reine* den Eindruck eines belebten und echten Ortes erwecken sollte.<sup>138</sup> Zugleich wurde damit auch eine Abgrenzung von anderen *hameaux* – insbesondere von dem nur temporär belebten und für die Künstlichkeit des insze-

nierten Landlebens gerügten *hameau* in Chantilly – markiert und so eine Bezugnahme auf *hameaux* hergestellt, die tatsächlich einem wohlthätigen Zweck dienten.

Die Behauptung, dass es sich beim *Hameau de la Reine* um einen Ort der Wohltätigkeit handle, tauchte im Zuge der Bestrebungen um die Rehabilitation von Marie-Antoinettes Charakter während der Restauration erneut auf. Das Argument findet sich in mehreren apokryphen Schriften, beispielsweise in den Memoiren von Joseph Weber<sup>139</sup> und Vincent Marie Viénot de Vaublanc<sup>140</sup>, die sich beide höchstwahrscheinlich auf den Bericht im *Courier de l'Europe* beziehen.<sup>141</sup> Etwas Ähnliches – nämlich die Verteilung von Milch aus ihrer *laiterie* an bedürftige Familien – wurde auch über Madame Élisabeth und ihre Anlage in Montreuil kolportiert; Aurore Chéry schenkte dem Mythos Glauben und erblickte darin sogar das Vorbild für Marie-Antoinette.<sup>142</sup>

Während mittels der Verklärung des *Hameau de la Reine* und des *hameau* von Montreuil die Rehabilitation zweier während der Revolution diffamierter Personen betrieben wurde, begegnet der Topos der großzügigen Beherbergung von Landarbeiter\*innen auch – und nicht erst im 19. Jahrhundert – in Beschreibungen anderer *hameaux*. Der Duc de Liancourt richtete neben vorbildlichen Manufakturen eine – wie diese in einen *jardin anglais* eingebettete – Schule für arme Kinder ein.<sup>143</sup> Auch Méreville soll, folgt man der Beschreibung Labordes, sich dadurch ausgezeichnet haben, dass dort die Bewohner\*innen des Schlosses und jene des *hameau* im »Einklang« miteinander gelebt haben: »Les immenses travaux que le propriétaire ne cessoit d'ordonner attiroient de très-loin des familles entières. Il leur faisoit bâtir des maisons, et leur donnoit de l'ouvrage.«<sup>144</sup> Wie groß auch immer der Wahrheitsgehalt dieser Schilderungen sein mag, sie geben Auskunft darüber, dass das bäuerliche Personal einen hohen Stellenwert innehatte und die Architektur nur durch diese vermeintliche »echte« Nutzung ihre Vollendung fand. Die Beschreibung aus dem *Courier de l'Europe* – und die spätere Verklärung – ist demnach keine singuläre Behauptung oder ein Spezifikum des *Hameau de la Reine*, sondern hat ihre Wurzeln in tatsächlichen Vorbildern. Damit wurde für den *Hameau de la Reine* und für andere *hameaux* der Versuch unternommen, sie von jeglichem Luxus- oder Dekadenzverdacht zu befreien und im Gegensatz die Tugendhaftigkeit der Besitzer\*innen zu unterstreichen. Tugendhaftigkeit drückte sich demnach nicht allein im Erbauen einer »einfachen« Architektur, sondern auch dadurch aus, dass die Anlage, wenn auch nur als diskursive Behauptung, dem Anspruch genügte, ihrer ursprünglichen Nutzung nicht verlustig zu gehen, beziehungsweise sogar spezifisch dafür gebaut wurde, arme Familien zu beherbergen. Das Kalkül dieser Behauptung war, dass das Personal des *Hameau de la Reine*

dadurch eine Biografie erhielt, mithin also dessen Echtheit hervorgehoben wurde. Sowohl die Kritik am *Hameau de la Reine* (exemplarisch: Bombelles) als auch die dieser widersprechende Behauptung der Wohltätigkeit beziehen sich im Kern auf die Präsenz echter Körper: Für die Kritiker zeugten die Körper im *Hameau de la Reine* von der Unaufrichtigkeit und Verschwendung, die der gesamten Anlage zugrunde lag, das Gegenargument bot eine Rechtfertigung dafür, weshalb Körper überhaupt präsent waren.

Für Hirschfeld besteht eine der wichtigsten Eigenschaften einer *fabrique* darin, dass die äußere Form etwas über ihre Bewohner\*innen verrät, weshalb hier ebenfalls das Kriterium der Lebendigkeit zentral ist. Diese Aussage entspricht nicht nur der gängigen architekturtheoretischen Meinung vom Charakter eines Gebäudes, sondern liefert damit auch einen Hinweis auf die körperliche Dimension des Gartens: »Sie [die Gebäude im Garten; Anm. FV] dienen zuvörderst der Belebung einer Gegend überhaupt; sie nehmen ihr das Einförmige und Oede, durch die Idee der Bewohnung und der Gegenwart des Menschen.«<sup>145</sup> Für Hirschfeld ist bereits die »Idee der Bewohnung« ausreichend, damit die belebende Eigenschaft einer *fabrique* gewährleistet ist. Für ihn ist es nicht notwendig, dass die Gebäude auch tatsächlich bewohnt sind, wenn er davon spricht, dass durch die Gebäude die »Anwesenheit« eines Menschen »angekündigt wird«.<sup>146</sup> Im *Hameau de la Reine* wurde diese Vorstellung dadurch gesteigert, dass dort tatsächlich Menschen wohnten. Dies schlug sich auch darin nieder, dass die Angestellten, indem sie als ästhetische Objekte exponiert wurden, eine Erweiterung der (selbst schon objekthaften) Architektur darstellten und entsprechende Kriterien erfüllen mussten. Neben den bereits genannten Authentizitätskriterien (leibliche Präsenz, soziale und kulturell-geografische Herkunft, echte Tätigkeiten, mithin die Lebendigkeit) gab es ein weiteres, durch welches die anderen Kriterien überhaupt erst sichtbar und erkennbar wurden: die Kleidung.

Le Rouge ergänzte die Darstellungen des *Bagno* durch eine Bildtafel, die die »Villageois des Environs de Steinfort« in ihren Trachten zeigt (Abb. 101). Dass hier Personen in ihrer vermeintlich traditionellen Kleidung wiedergegeben sind, ohne in einen Garten eingebunden zu sein, verweist erneut auf den Status des Ausgestelltseins des Körpers. Durch die Isolation und Entbindung aus einem räumlichen Kontext bekommen die Personen geradezu den Charakter einer *fabrique*, erscheinen diese doch bei Le Rouge auch oft herausgelöst aus ihrem konkreten räumlichen Zusammenhang. Kleidung wird hier als Markierung für die soziale und kulturell-geografische Herkunft von Personen eingesetzt, die – so zumindest die Behauptung bei Le Rouge – spezifisch und daher eindeutig erkennbar ist.<sup>147</sup>

Zur Kleidung der Angestellten im *Hameau de la Reine* lassen sich keine genauen Angaben finden. Auch die in dokumentarischer Hinsicht anzuzweifelnden Darstellungen von Châtelet und Blarenberghe sind nur bedingt hilfreich. Bei Châtelet ist die Kleidung unspezifisch, zumindest kann man sie nicht als Tracht bezeichnen (Abb. 31). Sie scheint aber auch nicht dezidiert auf die Aristokratie zu verweisen, wie dies in anderen Aquarellen seiner Alben der Fall ist. Blarenberghe hat die Angestellten in seinen Miniaturen hingegen mit einer Kleidung ausgestattet, die zwar nicht trachtenhaft ist, jedoch den Eindruck einer ausgesprochenen Einfachheit vermittelt: keine aufwendigen Schnitte, keine Ornamente, Reduktion auf wenige Farben (Abb. 1, 2). Es ist kaum verwunderlich, dass die Kleidung durchaus gepflegt ist und nicht gerade den Anschein von (schmutziger) Arbeit erweckt. Keine der Frauen – weder die Aristokratinnen noch die Angestellten – trägt hier ein Kleid aus Musselin oder Perkal.

Die Kleidung der Angestellten unterschied sich demnach von Kostümen, wie sie von Adelligen während Festen (sogenannten »Verkleidungen« oder »Wirtschaften«, wie sie bereits ab dem 16. Jahrhundert an europäischen Höfen stattfanden) getragen wurden: »Die Kostümierungen waren dezent gestaltet und orientierten sich in Schnitt und verwendeten Stoffen stark an der höfischen Kleidung. Der ästhetische Reiz der Verkleidungen resultierte nicht aus einer originalgetreuen Imitation der nationen-, stände- und berufsspezifischen Trachten, sondern ergab sich aus den ›höfischeren‹ Abweichungen der Kostümierungen von ihren Kleidervorbildern.«<sup>148</sup> Wichtig war hier also, dass erkannt werden konnte, dass es sich um eine höfische Kleidung handelte, die sich lediglich bestimmter Versatzstücke der Kleidung anderer Stände bediente. Die Bekleidung der Angestellten im *Hameau de la Reine* entsprach gerade nicht einer solchen Kostümierung, und es ist davon auszugehen, dass sie auch nicht »normaler« bäuerlicher Arbeitskleidung entsprach. Stattdessen gelangte in der Ästhetik der Kleidung abermals die Ostentation von Authentizität zur Anschauung: Die Kleidung war »echter« als die herkömmliche Kleidung der bäuerlichen Bevölkerung, sie wirkte aber zugleich nicht als Kostümierung, weil sie von den für sie bestimmten Körpern getragen wurde.

### Weiblichkeit<sup>149</sup>

Axel von Fersen, ein enger Vertrauter Marie-Antoinettes, liefert einen Bericht vom Besuch eines Balls im Palais Royal im Jahr 1774 und schildert dabei unter anderem auch die Konventionen der Kleidung: »On entering, I was much surprised to see all the women dressed as shepherdesses, in gauze and taffeta

gowns, and all the men in rich suits embroidered along the seams. The ball had begun; I thought at first that it was a public ball and that the girls who were dancing were wantons; I imagined that all ladies always wore rich costumes.«<sup>150</sup> Fersen drückt hier nicht nur seine Verwunderung über die Kleider aus, sondern er gibt auch zu verstehen, dass die Kostüme so echt aussahen, dass sie auf den ersten Blick gar nicht als solche zu identifizieren waren. Selbst wenn seine Aussage rein rhetorischer Art war, um eine vermeintliche »echte« Wirkung der Kleidung zu behaupten, so gibt sie immerhin zu erkennen, dass Echtheit überhaupt einen hohen Stellenwert besaß und dass sie durch die Kleidung vermittelt wurde. Darüber hinaus wird in dieser Schilderung eine Genderdimension der Kostümierung ersichtlich, in der das Einfache lediglich als eine weibliche Eigenschaft erscheint.

Fersens Bericht trug damit auch den sich im Laufe des 18. Jahrhunderts hinsichtlich der Geschlechtlichkeit vollziehenden Veränderungen Rechnung, die wiederum mit der neuen Konzeption des Körpers und einem neuen Liebesideal verbunden waren.<sup>151</sup> Konkret zeigte sich dies einerseits in der Reform der Ehe, die aber im höfischen Kontext zu diesem Zeitpunkt kaum griff, andererseits in der »Abtrennung der sexuellen Lust vom Fortpflanzungsgeschehen«<sup>152</sup>. Letzteres schlug sich in zwei konträr zueinander stehenden, jedoch nicht zwangsläufig als Gegensatzpaar konzipierten Entwicklungen nieder: In der Libertinage, die sich bereits im 17. Jahrhundert etablierte, wurde der lediglich auf die Triebbefriedigung zielende sexuelle Akt zum Ideal erhoben, wohingegen im empfindsamen, oft pietistisch beeinflussten Liebesschrifttum der lustvolle sexuelle Akt, wenn nicht gar der sexuelle Akt als solcher, durch intellektuelle Konzepte und das Führen eines tugendhaften Lebens ersetzt wurde. Exemplarisch manifestierten sich beide Tendenzen in fast gleichzeitig erschienenen literarischen Werken, wobei der Marquis de Sade für erstere Entwicklung und Jean-Jacques Rousseau für letztere steht.

In der Figur Marie-Antoinettes kam es zu einer eigentümlichen Überschneidung beider Tendenzen. In den ab 1779 veröffentlichten Pamphleten, die, in ihrer Vulgarität kaum zu übertreffen, sich gegen Marie-Antoinette richteten, wurde die Königin als Libertine dargestellt.<sup>153</sup> Diese Texte imaginieren Marie-Antoinettes Leben als ein zügelloses und verschwenderisches, in dessen Zentrum die Befriedigung ihrer fleischlichen Lust stünde, was ihr meist durch homosexuelle oder inzestuöse Kontakte gelinge. Kurzum: Marie-Antoinettes Körper wird hier »als eine Figur absoluten erotischen Exzesses entworfen«.<sup>154</sup> Insbesondere der Vorwurf lesbischer Beziehungen verunglimpft Marie-Antoinette als »Anormale«, die sich der biologisch-reproduktiven »Normalität« verweigere.<sup>155</sup> Sie wurde zum Symbol des höfi-



schen Sittenverfalls, wobei ihr weiblicher Körper die Angriffsfläche bot. Hinzu trat in der gegen Marie-Antoinette gerichteten Pamphletliteratur der 1780er Jahre ihre österreichische Herkunft. Nicht nur ihre Weiblichkeit und vermeintliche Lasterhaftigkeit lieferten Anknüpfungspunkte für diese Diffamierungsgeschichte, sondern auch das Unfranzösische.

Der *Hameau de la Reine* steht auf den ersten Blick konträr dazu – insbesondere, wenn man an die Strategie der Stilisierung als Ort der Barmherzigkeit denkt –, sodass man geneigt sein könnte, ihn als Versuch zu deuten, dem Bild von Marie-Antoinettes vermeintlich lasterhaftem Leben entgegenzuwirken. Dies würde ein Verständnis von Gartenanlagen wie dem *Hameau de la Reine* voraussetzen, das diese als die räumliche Umsetzung reformerischer Schriften eines Jean-Jacques Rousseau oder Samuel Tissot begreift. Meredith Martin folgt einer solchen Lesart: »By tending their homes and gardens, providing for their servants and needy peasant families, and above all by breastfeeding their own children, elite women could presumably revivify the state and provide an inspirational example for those beneath them to follow. Pleasure dairies that were built for royal and elite women in this period enthusiastically adopted this powerful new language of feminine reform, nurture, and rebirth in their iconography and design, by including womblike grottoes in their interiors and by linking images of women milking cows and making dairy products with images of mothers nursing their progeny.«<sup>156</sup> Im Bestreben, ein sitzbares Leben und ein neues Verständnis von tugendhafter Weiblichkeit Wirklichkeit werden zu lassen oder zumindest offensiv vor Augen zu führen, ist im Umfeld von Marie-Antoinette nicht nur der *Hameau de la Reine* zu nennen, sondern auch die nicht minder offensive Zurschaustellung der weiblich-reproduktiven Fähigkeiten, insbesondere des Stillens. Marie-Antoinettes Musselkleid, das eine bessere Milchzirkulation ermöglichte, die *laiterie* in Rambouillet und die *Jatte Téton* (Abb. 56) sind Beispiele für eine Vorstellung von Weiblichkeit, der es an der Dimension von triebhafter Sexualität gänzlich mangelt, indem sie durch das Ideal von Tugendhaftigkeit und Mutterschaft ersetzt wurde.

Erneut zeigt sich im *Hameau de la Reine* allerdings, dass diese Elemente primär der Ostentation dienten. Auch scheint die Behauptung, dass mittels des *Hameau de la Reine* ein öffentliches Bild korrigiert werden sollte, nicht schlüssig. Zum einen waren bis zur Planungsphase der Anlage nur sehr wenige Pamphlete im Umlauf gewesen; das negative Bild von Marie-Antoinette entwickelte sich verstärkt erst ab 1788. Zudem wurde der *Hameau de la Reine* als exklusiver Ort konzipiert, dessen Existenz möglichst vor der Öffentlichkeit verschwiegen wurde. Er diente daher keinesfalls als Mittel der höfischen Gegenpropaganda. Dennoch stand der *Hameau de la Reine* in einem Kontext

von Gartenräumen, die sich sowohl als Orte der Tugendhaftigkeit präsentierten und damit auch eine Umwertung des Nützlichen als ästhetische Kategorie betrieben.<sup>157</sup>

Nahezu alle *hameaux* und *Dörfle* wurden für Frauen erbaut, und in zahlreichen Beschreibungen – am eindrucklichsten sind die Ausführungen zum *hameau* von Madame Élisabeth in Montreuil und zum *Dörfle* in Hohenheim – wird auf den explizit weiblichen Status dieser Orte verwiesen.<sup>158</sup> Insbesondere die *hameaux* im näheren Umfeld Marie-Antoinettes – jene in Bellevue, Montreuil, im Parc Balbi und im Garten des Hôtel de l'Élysée<sup>159</sup> – trugen diesem Sachverhalt Rechnung. Die meisten *hameaux*, hinter denen ein männlicher Auftraggeber stand – der *Hameau de Chantilly*, ausgerechnet der erste *hameau* überhaupt, ist darin die Ausnahme –, waren nur von geringer Größe und bildeten lediglich *ein* Element innerhalb einer umfänglichen Gartenanlage. Die *hameaux* weiblicher Auftraggeberinnen waren hingegen meistens durch eine räumliche Abgrenzung zur umliegenden Anlage gekennzeichnet, sie besaßen dementsprechend eine gewisse Autonomie. Die frühen, noch stark an der englischen *ferme ornée* orientierten Anlagen in Frankreich (vor allem Moulin-Joli und Ermenonville) sowie die englische *ferme ornée* selbst wurden von Männern in Auftrag gegeben. Wenn nun diese schematische Gegenüberstellung von *hameau* als weiblichem und *ferme ornée* als männlichem Gartenraum – zumindest im Sinne einer Tendenz – aufrechterhalten werden kann, dann wäre zu fragen, wie sich in dieser Differenz auch ein Geschlechterverhältnis ausdrückte.

Die *hameaux* grenzten sich von den *fermes ornées* insbesondere hinsichtlich der Kategorien Produktivität und Raumordnung sowie in der Aneignung einer vernakulären Ästhetik ab. Besteht jedoch zwischen diesen Eigenschaften und der Tatsache, dass diese Anlagen primär weibliche Räume darstellten, ein Zusammenhang? Zu konstatieren ist, dass nicht alle diese Eigenschaften einen nachvollziehbaren Bezug zur Weiblichkeit zu erkennen geben: Weder weist die Struktur eines »echten« Dorfes eine Dimension der Geschlechtlichkeit auf, noch ist der Sachverhalt der ausgestellten Produktivität der Agrikultur – die *laiteries* bilden hier eine Ausnahme – mit einem Anspruch an weibliche (Re-)Produktivität kompatibel. Die Bestimmung der *hameaux* als weiblicher Raum ist demzufolge in einem anderen Bereich zu verorten.

Ein Vorläufer für die *hameaux* lässt sich in der Eremitage finden, die ab dem späten 17. Jahrhundert einen vorwiegend weiblich belegten Raumtypus darstellte.<sup>160</sup> Während die Eremitage anfangs der religiös-spirituellen Einkehr diente, wurde sie spätestens im 18. Jahrhundert zu einem Ort der Geselligkeit.<sup>161</sup> Gleichwohl blieb die Eremitage ein Raum der Passivität (oder zumindest des geselligen Rückzugs), womit wiederum eine vermeint-

lich genuin weibliche Eigenschaft verknüpft war. Die Eremitage war demnach, um es überspitzt zu formulieren, das weibliche Gegenstück zum mit männlicher Aktivität konnotierten Jagdschloss. Damit wäre eine Dimension des Weiblichen bereits in typologischen Vorläufern der *hameaux* vorhanden gewesen.

Dies mag letztlich auch mit der Verbindung des Weiblichen mit dem »Kleinen« zusammenhängen, die sich in der Zeit der Empfindsamkeit verbreitete. Bereits in der Bezeichnung – *hameau* und nicht *village*, *Dörfle* und nicht *Dorf* – gaben sich diese Gartenanlagen als Phänomene des Diminutiven zu erkennen, womit sie eine enge Verknüpfung mit Dingen und Praktiken eingingen, die fast ausschließlich auf Frauen bezogen waren: vom Boudoir als Zelle weiblicher Intimität über allerhand Schatullen bis hin zu Marie-Antoinettes Gartenwerkzeug (Abb. 81), aber auch »kleinen« musikalischen Formen wie der Operette oder dem Intermezzo. Johann Jakob Bodmer sah in Johann Georg Jacobis anakeontischen Schriften einen »weibischen« Kern, weil diese eine Aufwertung einfacher Dinge vollführen, indem sie diese verkleinern.<sup>162</sup> Das Kleine (und der Prozess der Verkleinerung) wurde demnach am Ende des 18. Jahrhunderts nicht nur als weiblich verstanden, sondern war (dadurch) auch negativ konnotiert. Zwar verfügten nicht alle *hameaux* über – wenn auch nur in geringem Maße – miniaturisierte Häuser, doch waren alle durch eine gewisse Übersichtlichkeit gekennzeichnet. Im *Hameau de la Reine* sind es auch die falsch proportionierten Anbauten, die zu einem Missverhältnis der Größendimension beitragen und diese Gebäude gewissermaßen im Diminutiv erscheinen lassen. Ein weiterer Effekt der Verkleinerung wurde dadurch erzeugt, dass statt weniger großer Gebäude viele Häuser mit äußerst kleinen Grundrissen erstellt wurden.

Ebenfalls durch eine weibliche Dimension gekennzeichnet ist der Charakter des Vernakulären der *hameaux*, denn dieses ist eng mit dem Begriff der *naïveté* verbunden. Im *Dictionnaire des arts de peinture* beschreibt Pierre-Charles Levesque das Naive als weibliche Eigenschaft und zugleich als ein Element, das – wie das Vernakuläre – ohne künstliches Zutun *einfach* da ist. Das Naive ist in dieser Argumentation nur Frauen und Kindern eigen, es stellt einen Gegenbegriff zur *perfection* oder zum *raffinement* dar.<sup>163</sup> Weiblichkeit wird demnach auch mit dem Charakteristikum einer gesteigerten Authentizität belegt. Man würde der misogynen Argumentation der Zeit das Wort reden, wenn man aus dieser Begründung ableitete, dass vor allem Frauen eine Vorliebe für eine solche »naive« Ästhetik entwickelten, durch die eine derartige »Stilentscheidung« gewissermaßen naturalisiert worden wäre.<sup>164</sup> Viel eher ist darin eine Zuweisung von Rollen zu erkennen, wonach

eine solche Architektur für Frauen als prädestiniert erschien und mittels dieser Architektur Weiblichkeit performativ hergestellt oder zumindest eine klare Vorstellung davon reproduziert wurde.

Es war bereits Thema, dass dem *Petit Trianon* eine Konnotation des Weiblichen unterlegt wurde, dass Marie-Antoinettes vermeintlicher Rückzug vom Hof mit einer spezifisch weiblichen Subjektkonfiguration in Verbindung gebracht wurde, ja, dass das Weibliche generell mit dem Privaten kurzgeschlossen wurde. Damit verknüpft war auch – und davon legen die Schilderungen von Nikolaj Karamzin und Félix d’Hézacques beredtes Zeugnis ab – eine spezifische Vorstellung von Marie-Antoinettes Körper, der, abhängig von bestimmten Räumen, die als »authentisch« aufgefasst werden, nicht mehr als Königinnenkörper, sondern als privater Körper zu verstehen war.<sup>165</sup> Die mit einer solchen Aussage vorgenommene Trennung von offiziellem und privatem Körper belegt die sich Ende des 18. Jahrhunderts etablierende Konzeption von Individualität, die man mit Charles Taylor als »Ethik der Authentizität«<sup>166</sup> und damit als wichtiges Element der Herausbildung der Idee von Subjektauthentizität bestimmen kann. Diese Vorstellung von einem »natürlichen« Ausdruck des Körpers steht im Zusammenhang einer veränderten Auffassung von Identität. Die eigene Identität musste nun nicht mehr notwendigerweise mit vorgegebenen und konventionalisierten Zuweisungen (auf der Grundlage des eigenen Standes, der Herkunft etc.)<sup>167</sup> übereinstimmen, sondern die Suche nach ihr stellte eine jedem Einzelnen zufallende Aufgabe dar.<sup>168</sup> Taylor bringt den Imperativ dieser »Selbsterfüllung« folgendermaßen auf den Nenner: »Nicht nur sollte ich mein Leben nicht nach den Forderungen äußerlicher Konformität ausrichten, sondern ich sei nicht einmal dazu imstande, das Vorbild, an das ich mich halten soll, außerhalb meiner selbst aufzuspüren.«<sup>169</sup> Wenn nun also Berichte und Darstellungen vorliegen, die Marie-Antoinette mit genau einer solchen Individualität ausstatten, einer Individualität also, die als solche notwendigerweise nicht auf ihren sozialen Status als Königin verweist, lassen sich daraus zwei Konsequenzen ziehen: Zum einen zeigt sich, dass das Modell der Individualität (der Innerlichkeit, der Treue zu sich selbst, der Subjektauthentizität etc.) sich auch im höfischen Milieu etablierte und nicht auf das Bürgertum beschränkt blieb.<sup>170</sup> Zum anderen wurde damit die jahrhundertealte Vorstellung von den »zwei Körpern des Königs« – oder zumindest davon abgeleiteten Varianten – erschüttert.

Die theologisch-politische Theorie der Zwei-Körper-Lehre, wie sie prominent Ernst H. Kantorowicz analysiert hat, geht davon aus, dass die Person des Herrschers aus zwei Körpern bestehe: aus einem der Vergänglichkeit unterworfenen *body natural* und dem *body politic*, der »nie stirbt«.<sup>171</sup> Diese

Doppelung ist nicht symbolisch gemeint, vielmehr verschmelzen beide Körper zu einer untrennbaren Einheit. Die eigentliche Pointe liegt nun darin, dass sich zwischen dem 13. und 16. Jahrhundert zur Gewährleistung »dynastischer Kontinuität«<sup>172</sup> die Vorstellung etablierte, dass auch der sterbliche Herrscherkörper (*body natural*) ewig lebe. Lynn Hunt weist allerdings nach, dass das Konzept der zwei Körper des Königs nicht für französische Königinnen galt.<sup>173</sup> Obwohl Marie-Antoinettes Körper nicht durch eine theologisch-politische Fiktion der Doppelung gekennzeichnet war, die Ewigkeit verhieß, war ihr Körper unauflöslich an den französischen Staat gebunden.<sup>174</sup> In jedem Fall besaß das Prinzip der Zwei-Körper-Lehre unmittelbar vor und während der Revolution noch Gültigkeit, waren die Revolutionäre doch mit dem Problem konfrontiert, wie die »Dekorporation der Macht« durch die Enthauptung Louis' XVI. kompensiert werden konnte.<sup>175</sup> Darin ist ein Grund zu sehen, weshalb die Pamphlete der Revolution insbesondere auf Marie-Antoinettes und kaum auf Louis' XVI. Körper zielten, insofern dieser tatsächlich gänzlich ausgelöscht werden konnte. Sie wurde damit gewissermaßen zum »Supplement ihres Gatten«.<sup>176</sup> Der Vorwurf von Marie-Antoinette begangener Verbrechen richtete sich insbesondere gegen sie als Frau, sollte aber zugleich auf Louis XVI. zurückfallen. Wenn ihr beispielsweise Nymphomanie vorgeworfen wurde, dann sollte damit zugleich auch impliziert werden, dass Louis XVI. seine Frau nicht beherrscht und ihm entsprechend »jegliche Legitimation zu herrschen« gefehlt habe, womit ein »Zusammenhang her[gestellt wird] zwischen dem Verfall der Männlichkeit Ludwigs und dem Integritätsverlust der Monarchie«.<sup>177</sup> Der Kern dieser Argumentation war die bereits erwähnte Paradoxie von Weiblichkeit, die eng mit dem empfindsamen Körperideal und einer Vorstellung von Authentizität verbunden war:<sup>178</sup> Einerseits wurde Weiblichkeit, im Anschluss an Rousseau, zur Tugendhaftigkeit stilisiert. Andererseits wurde Weiblichkeit nur dann als tugendhaft aufgefasst, wenn sich Frauen aus jeglichen Angelegenheiten der Macht und der Öffentlichkeit heraushielten – weibliche Macht wurde als grundsätzlich korrumpiert erachtet. Marie-Antoinettes Körper und dessen Diffamierung war durch eine weitere Paradoxie gekennzeichnet: Ihre politische Einmischung wurde nicht in einer direkten Machtausübung gesehen, sondern es waren gerade ihr Rückzug ins Private – der unter anderem an der räumlichen Unsichtbarkeit am Hof und einer vorgeblichen ausschweifenden Sexualität festgemacht wurde – und das vermeintliche Ausleben ihrer Individualität, die Marie-Antoinette zur absoluten Gegnerin der Revolution werden ließen.

Diese Gegnerinnenschaft zeigte sich auch in Bezug auf den Gartenraum: Marie-Antoinettes Körper wurde symbolisch angegriffen, wenn man Friedrich



Abb. 102: Jacques-Louis David,  
*Marie-Antoinette conduite au supplice*,  
1793, Tinte auf Papier, 14,8 × 10,1 cm,  
Musée du Louvre, Paris

Johann Lorenz Meyers Reisebericht glaubt. Er gibt darüber Auskunft, dass die Zerstörung der Sphingen des *Belvédère* während der Französischen Revolution als gegen Marie-Antoinette gerichteter Ikonoklasmus gewertet wurde: »Wenn man aus diesem Gartensaal heraustritt, und dort von erhaltner Schönheit der vormaligen Anlagen dieser Gegend geträumt hatte; so trifft man schon wieder auf Spuren vandalischer Verwüstungen. An der runden Treppe des kleinen Tempels liegen acht Sphynxe. Die Zerstörer hielten sie für Figuren verführerischer Sirenen, sahen in diesen die Sinnbilder – des weiblichen Hofstaates, und hieben ihnen die Nasen und Ohren ab.«<sup>179</sup> Ein weiterer Konnex zwischen Marie-Antoinettes revolutionärer Diffamierung und ihrer Gartenanlage besteht darin, dass sie sich, folgt man einem stehenden Topos sowohl der Biografik als auch der kunsthistorischen Forschung<sup>180</sup>, am 5. Oktober 1789 in der Grotte ihres *jardin anglais* aufgehalten haben soll. Der Kontrast, der sich in der Vorstellung zuspitzt, dass Marie-Antoinette in der Grotte weilte, während die Poissarden aus Paris in Versailles eintrafen, könnte kaum größer sein: hier ein »Refugium der Intimität«<sup>181</sup> für die Aristokratie, dort die niederen Stände, die ihr Recht



Abb. 103: William Hamilton, *Marie-Antoinette conduite à son exécution le 16 octobre 1793*, 1794, Öl auf Leinwand, 152 × 197 cm, Musée de la Révolution française, Vizille

einklagen und eine revolutionäre Öffentlichkeit schaffen. Wenngleich zweifelsfrei dem Bereich des Imaginären des späten 18. Jahrhunderts zugehörig, war es für diese Begebenheit nur bedingt relevant, ob sie sich exakt auf diese Weise zugetragen hatte, viel wichtiger war, dass diese Gegensätzlichkeit überhaupt in Anschlag gebracht und dass ihr eine gewisse – wenn auch nur als *effet de réel* – Plausibilität beigemessen wurde. Es war gerade Marie-Antoinettes vermeintlicher Rückzug, die Schaffung eines exklusiven, ein hohes Maß an Intimität verheißenden Ortes, der für die Revolution zum Skandalon avancierte. Dies erlangte Anschaulichkeit in dem aussagekräftigen Bild, wie Marie-Antoinette am Beginn der Revolution in ihrer Grotte sitzt und sich damit in einer Rolle zeigt, die ihr in ihrer Funktion als Königin nicht zusteht.<sup>182</sup>

Marie-Antoinettes Musselinkleid, mit dem dieses Kapitel eröffnete, ist auch hinsichtlich der Frage der Weiblichkeit und des besonderen Status ihres Körpers als Königinnenkörper (und dessen Tod) ein wichtiges Objekt. Denn die Verknüpfung Marie-Antoinettes mit einem weißen Baumwollkleid bietet über Vigée-Lebruns Porträt hinaus einen weiteren Anknüpfungspunkt: Es war Marie-Antoinettes letztes Kleidungsstück. Von Jacques-Louis David ist eine Skizze (Abb. 102) überliefert, die Marie-Antoinette kurz vor ihrer Hinrichtung in einem solchen einfachen Kleid zeigt, und in William Hamiltons *Marie-Antoinette conduite à son exécution le 16 octobre 1793* (Abb. 103) aus dem Jahr 1794 wird das Kleid grell leuchtend, geradezu messianisch, inszeniert.<sup>183</sup> Während David damit auf den nur noch bürgerlichen Körper («veuve Capet»), frei von jeglichen royalen Attributen und damit auch frei von jeglichen Machtansprüchen, verweist, erscheint Marie-Antoinette bei Hamilton gerade aufgrund des einfachen Kleides als Opfer der Revolution. Durch das Leuchten und die weiße Farbe des Kleides wird sie aber zugleich zur Märtyrerin stilisiert. In der post-revolutionären Rehabilitierung (sprich: Verklärung) Marie-Antoinettes kam der Kleidung demnach erneut eine wichtige Rolle zu. Dass genau diese Kleidung dann zum *dress code* für den *Hameau de la Reine* erkorren wurde, unterstützte letztlich dessen Heraufbeschwörung als Ort der Authentizität, Tugendhaftigkeit und Unschuld.



# Theatralität

## Theaterkritik

Marie-Antoinette wirkte selbst als Schauspielerin in zahlreichen Theater- und Operninszenierungen mit. 1777 beauftragte sie Richard Mique mit der Planung des *Théâtre de la Reine*, das zwischen 1778 und 1780 erbaut wurde.<sup>1</sup> Neben der Errichtung des *jardin anglais* und des *Hameau de la Reine* war Marie-Antoinettes Theater der größte bauliche Eingriff in *Petit Trianon*. Das *Théâtre de la Reine* wurde zehn Jahre nach der Fertigstellung des von Louis XV. in Auftrag gegebenen *Grand Théâtre* in Versailles eröffnet und lehnt sich in Aufbau und Ausstattung (etwa durch eine ähnliche Farbgebung) an dieses an, ist aber wesentlich kleiner dimensioniert. Das Theater diente Marie-Antoinette primär für semiprivate Aufführungen von Theater- und Opernstücken von Autoren und Komponisten wie Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, Christoph Willibald Gluck, Rousseau oder Michel-Jean Sedaine. Dass diese Werke oft das bäuerliche Leben zum Inhalt haben oder der Ort der Handlung häufig ein Bauerndorf ist, entspricht mehr der zeitgenössischen Mode, als dass es eine individuelle Vorliebe Marie-Antoinettes war, mit der der Bau des *Hameau de la Reine* erklärbar wäre.

Das Theater ist die Kunstform schlechthin, in der Körper exponiert werden. Die Kopräsenz von Publikum und Schauspieler\*in, die performative Zweiteilung der Körper der Schauspieler\*innen in fleischliche Physis und Zeichen-Körper (»Rolle«) und deren jeweilige räumliche Bedingungen sind nur drei Aspekte, deren sich die Theatertheorie annahm und die ihre privilegierte Position im Nachdenken über die Präsentation und Repräsentation von Körpern begründeten. Neben dieser eingehenden Verhandlung der Beziehung von Raum und Körper in der Theatertheorie ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, auf die in diesem Kapitel zentral Bezug genommen wird, gibt es drei weitere Gründe, weshalb eine Beschäftigung mit Fragen der Theatralität für den Zusammenhang dieser Arbeit wichtig ist: Erstens kam es – beispielsweise in der Malerei, der Gartentheorie und in der Beschreibung der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts allgemein – zu einer Auseinandersetzung mit außer-

halb des Theaters lokalisierten Formen von Theatralität, die weit über das Theater im eigentlichen Sinn hinaus Wirkung entfaltete. Konkret – und dies ist der zweite Punkt – betraf dies insbesondere die in der Spätaufklärung und Empfindsamkeit formulierte Theaterkritik und das in diesem Zusammenhang entwickelte »Theater der Natürlichkeit«. Zentral hierfür war eine Vorstellung von (körperlicher und räumlicher) Authentizität, mit der sich auch die Inszenierungspraktiken und das Raummodell des *Hameau de la Reine* plausibilisieren lassen. Drittens bestand eine enge Verbindung zwischen Garten und Theater respektive zwischen Garten- und Theatertheorie, und zwar nicht nur in Bezug auf den Garten als Schaustätte des Theaters, sondern auch hinsichtlich einer analogen Beschäftigung mit Fragen der Wirkung, Rührung und Bewegung. Wie das Theater war auch der Garten durch ein Wechselverhältnis von Statik und Ephemeralität gekennzeichnet, und beide waren an inszenatorische und performative Bedingungen der Raumerfassung gebunden.

Das Verständnis von Theatralität ist, weil es immer daran gekoppelt ist, was zu einem gegebenen Zeitpunkt unter Theater verstanden wird, einem historischen Wandel unterworfen. Mit Theatralität wird jedoch immer eine Ausnahme von »normalen« Handlungen, Interaktionen, Sprechweisen sowie Modi der (körperlichen) Darstellung und Wahrnehmung impliziert. Der Begriff kann die rhetorischen Elemente des Theaters bezeichnen oder das Theater als Teil der Schönen Künste ausweisen.<sup>2</sup> Bezüglich der Theatralität geht es an dieser Stelle jedoch nicht um eine »Inszenierung des Selbst«, die »Inszenierung als anthropologische Kategorie« oder die Herstellung eines Bildes vom eigenen Körper/Leib, wie dies beispielsweise Wolfgang Iser im Anschluss an Helmuth Plessner propagiert hat.<sup>3</sup> Sicher stimmt es, dass der Mensch »sich inszenieren [muss], um in Erscheinung treten zu können«,<sup>4</sup> und sicher geht jedem ästhetischen Prozess der Inszenierung ein anthropologischer voraus. Doch wenn hier von Theatralität und Inszenierung die Rede ist, dann sind damit lediglich die dezidiert ästhetischen Dimensionen von Theatralität und Inszenierung gemeint, und zwar als diejenigen Prozesse, die kalkuliert und von außen bestimmt sind, in denen die inszenierten Körper also nur bedingt einen Handlungsspielraum besitzen. Zugleich dient der Begriff der Theatralität einer Heuristik, die eine Perspektive auf ästhetische Prozesse eröffnet.

Entsprechend ist für den Kontext dieser Arbeit ein Begriff von Theatralität zentral, der an die Aktivität der Aufführung gebunden ist, so diffus diese auch sein mag. Neben dem Aspekt der Aufführung (»Performance [...] als Vorgang einer Darstellung durch Körper und Stimme von körperlich anwesenden Zuschauern«) hat Erika Fischer-Lichte drei weitere Aspekte benannt, mittels derer der hier vertretene Begriff von Theatralität konkretisiert werden

kann: Inszenierung, und zwar als »ein Prozeß, in dem die Strategien entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll«, Korporalität, »die sich aus dem Faktor der Darstellung bzw. des Materials ergibt«, und Wahrnehmung, die auf den »Zuschauer, seine Beobachterfunktion und -perspektive« bezogen ist.<sup>5</sup> Diese vier Aspekte lassen sich auf das beziehen, was Doris Kolesch »theatrales Gefüge« genannt hat: »Ein theatrales Gefüge stellt eine sowohl diskursive als auch technisch-materielle und pragmatische Konfiguration dar. Ihm kommt der Doppelstatus zu, dass es als erkenntnistheoretische Metapher innerhalb einer diskursiven Ordnung fungiert und zugleich kulturelle Praktiken des Zeigens, Präsentierens, Vorführens und Wahrnehmens von Körpern und Objekten umfasst. Theatrale Gefüge stehen in einem komplexen Wechselverhältnis mit den jeweils zeitgenössischen Vorstellungen und Praktiken von Theater, ohne mit ihnen jedoch identisch zu sein.«<sup>6</sup>

Der Begriff des theatralen Gefüges ist durch die Einsicht bestimmt, dass es ein Wechselverhältnis zwischen dem Theater im engeren Sinn und Aspekten der Theatralität außerhalb des Theaters gibt, ohne dass Theatralität dabei auf jeden gesellschaftlichen Bereich bezogen werden muss. Der *Hameau de la Reine* kann – und das ist Teil der Heuristik dieses Kapitels – entsprechend als ein theatrales Gefüge verstanden werden, insofern hier zugleich eine Epistemik des Theatralen grundlegend war, beispielsweise in der Konzeption von Körperlichkeit oder Wahrnehmung, und Praktiken des Zeigens und Beobachtens begegnen, die so auch für das Theater der Zeit galten. Als theatrales Gefüge verstanden, trug der *Hameau de la Reine* sowohl in epistemischer als auch in praktischer Hinsicht einer Tendenz Rechnung, die das Theater negierte, in der Theatralität eine Gefahr sah und stattdessen versuchte, einen Ort der Authentizität einzurichten. Dass diese Substitution – sowohl im Theater, in der Theatertheorie und, wie sich zeigen wird, auch im *Hameau de la Reine* – mit genuinen Mitteln des Theaters vollzogen wurde, stellte eine Paradoxie dar, die es nicht aufzulösen galt, sondern die vielmehr für die Funktionsweise des *Hameau de la Reine* konstitutiv war.

Ein Ausgangspunkt für diese Widersprüchlichkeit war die Kritik am Theater, die zwar bereits seit Platon bestand, wobei dessen Argumentation oft nur variiert wurde, jedoch um 1750 eine neue Qualität erlangte.<sup>7</sup> Gleichzeitig wurde dem Theater aber eine bislang nie da gewesene Hochachtung zuteil – alle und jeder schrieben Stücke, Theaterhäuser wurden gebaut, und die Schauspielerei avancierte zum Zeitvertreib sowohl der aristokratischen als auch der bürgerlichen Klasse. Folge der Theaterkritik war der Vorschlag einer Reform des Theaters, das nun zu einem Ort der Natürlichkeit stilisiert wurde.

Das Theater wurde damit Teil jener Kultur der Empfindsamkeit, die ihr eigenes Gemachtsein, ihre Künstlichkeit zu verschleiern suchte. Bei Watelet lautet die Formel für den Garten: »L'Art qui se montre détruit l'effet de l'Art.«<sup>8</sup>

Der exemplarische – und prominenteste – Vertreter einer derartigen Kritik am Theater ist Jean-Jacques Rousseau. In seinem *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* formuliert er eine Generalkritik am Theater vor dem Hintergrund einer Kritik am Vergnügen. Die Situation sei kurz rekapituliert: Ausgangspunkt war Jean-Baptiste le Rond d'Alemberts Eintrag *Genève* in der *Encyclopédie*, in dem er den Bau eines Theaterhauses für die calvinistische Stadt einforderte. Für d'Alembert diente das Theater einem (empfindsamen) Erziehungsprogramm, womit es durchweg positiv konnotiert war. Dieser Ansicht widersprach Rousseau fundamental: Für ihn war das Theater als Ort des Vergnügens grundsätzlich schädlich für das Zusammenleben, es war das Gegenteil einer moralischen Anstalt. Stattdessen erblickte er in den Bürgern Genfs, gerade aufgrund der Abwesenheit eines Theaters in ihrer Stadt, das Ideal der Tugendhaftigkeit. Das Theater wurde dort als etwas Überflüssiges angesehen, das am Ende sogar das gesamte Leben zu korrumpieren drohte. Damit verbunden war für Rousseau das Lob der Arbeitsamkeit der Genfer\*innen, die er dem Vergnügen des Theaters gegenüberstellte: »Le peuple Genevois ne se soutient qu'à force de travail et n'a le nécessaire qu'autant qu'il se refuse tout superflu [...].«<sup>9</sup> Dadurch konzipierte Rousseau Arbeit selbst als Schauspiel, in dem – sowohl in der Aufführung als auch im Zuschauen – Vergnügen liege: »Tout s'occupe, tout est en mouvement, tout s'empresse à son travail et à ses affaires. Je ne crois pas que nulle autre aussi petite ville au monde offre un pareil spectacle.«<sup>10</sup> Jacques Derrida folgert aus Rousseaus Auseinandersetzung mit dem Theater, dass sich die Kritik nicht, oder zumindest nicht primär, auf den »Gehalt des Theaters«, den »von ihm *dargestellte[n]* Sinn«, bezogen habe, sondern auf die »Re-präsentation, die Darstellung selbst«.<sup>11</sup> Entsprechend war es die Echtheit der Arbeit, deren Betrachtung Vergnügen bereitete.

Rousseau ästhetisiert hiermit nicht den arbeitsamen Alltag an sich, sondern er erweitert vielmehr, indem er dem Nützlichen eine grundsätzliche Schönheit zuerkennt und diese sogar den kanonischen Formen des Schönen vorzieht, den Gegenstandsbereich der Ästhetik. Für ihn gilt: »[...] tout amusement inutile est un mal [...].«<sup>12</sup> Erst dadurch, dass der Alltag und insbesondere Arbeit, die als tugendhaft schlechthin verstanden wird, in Begriffen des Schauspiels verhandelt werden, kann der (arbeitsreiche) Alltag als ästhetisch wertvoll erachtet werden und doch noch eine positiv aufgefasste Form des Vergnügens (*amusement*) ermöglichen. Dabei geht es nicht primär um den Inhalt dieses Schauspiels (»tugendhafte Arbeit«), sondern viel eher darum,

dass die Handlungen echt und damit das Gegenteil einer Darstellung oder Repräsentation sind. Daraus lassen sich zwei Schlüsse ziehen: Zum einen deutet dies auf eine grundsätzliche, anthropologische Kategorie der Inszenierung hin – die (auch von außen so erkannte) Darstellung des Selbst. Zum anderen scheint hier ein Interesse an derartigen Inszenierungen auf, die, indem sie als anthropologische Kategorien verstanden werden, eigentlich keine Inszenierung mehr sein sollten, sondern einem vermeintlichen Innern – und damit: einem authentischen Körper – entspringen. Wenn man Theater in diesem Sinne – und das heißt das Theater als »Nicht-Theater«<sup>13</sup> – auffasst, dann entspricht das eben genau jener Vorstellung von Theatralität, die auch den *Hameau de la Reine* bestimmte: Die Szenerie, die Handlung und die handelnden Personen besitzen den Status der »Echtheit« (im Sinne von »nicht gespielt«), wobei sie zugleich als theatrales Gefüge wahrgenommen werden.

Rousseaus Theaterkritik war demnach nicht absolut, sondern eine, die die Befriedigung eines Bedürfnisses nach Theatralität in anderen Bereichen verortete.<sup>14</sup> Rousseau verkannte dabei also nicht, dass es ein Begehren nach dem Theater gibt, und setzte sich dafür ein, dass das Theater durch das (prä-moderne) Fest ersetzt wurde, in dem er ein, wie Jacques Derrida es formuliert, »Theater ohne Darstellung« imaginierte.<sup>15</sup> Die Ablehnung des Status quo des Theaters betraf demnach nicht nur die praktischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen und damit für überholt geglaubte Konventionen, sondern sie war insbesondere eine Kritik an der Künstlichkeit der Darstellung. Auf dieser Grundlage wurde eine Vielzahl von Modellen entwickelt, die das Theater als einen Ort der Natürlichkeit zu reformieren versuchten. Dies war die gleiche Bewegung weg von der Künstlichkeit der Darstellung hin zu einer vermeintlichen Natürlichkeit und Authentizität, wie sie sich im Wandel des Gartenideals zeigt.<sup>16</sup> Sie lässt sich im 18. Jahrhundert für die Entwicklung des Tanzes und des Balletts sowie schlussendlich für die Etablierung des Romans, insbesondere des Briefromans als ein Versuch des authentischen Sprechens, belegen. Erneut zeigt sich hier also, dass es nicht (allein) um den Gehalt, den Inhalt oder den Sinn einer tradierten kulturellen Form ging, sondern insbesondere um die Überwindung gegebener medialer, formaler und gattungsspezifischer Grenzen.

Der Garten und das Theater waren insofern die beiden wichtigsten Bereiche, in denen sich dieses neue Ideal der Natürlichkeit und Authentizität ausdrückte, als hier direkt – das heißt vermeintlich unvermittelt – mit einem »Material« (hier die Natur, dort der Körper, die beide das Versprechen einer absoluten Authentizität beinhalteten) gearbeitet und entsprechend die Präsenz einer »natürlichen Gestalt«<sup>17</sup> eher vermutet wurde als in anderen Medien. Zugleich waren sowohl das Theater als auch der Garten als verrufene Horte

der Künstlichkeit stärker als alle anderen kulturellen Formen in Misskredit geraten, weshalb ein größerer Aufwand zu ihrer Rehabilitation betrieben werden musste.

Neben diesen Parallelen existierte eine tatsächliche Verknüpfung von Garten und Theater: Louis de Jaucourt beschreibt in seinem Artikel *Théâtre* in der *Encyclopédie* den Garten als idealen Ort für Theateraufführungen.<sup>18</sup> Als Gegner des Rokoko- und Landschaftsgartens<sup>19</sup> bezog er sich hierbei selbstverständlich auf den barocken Garten, wie er von André Le Nôtre geprägt worden war und tatsächlich als Ort für theatrale Darbietungen gedient hatte. Zahlreiche Stiche aus dem 17. und frühen 18. Jahrhundert geben uns über diese Praxis Aufschluss. Die Feier *Plaisirs de l'Île Enchantée* wurde bereits erwähnt.<sup>20</sup> Ein weiteres bekanntes Beispiel ist die Inszenierung der Ballettkomödie *George Dandin* von Molière und Jean-Baptiste Lully am 18. Juli 1668. In einem temporären Theatersaal im *Petit Parc* fanden 3000 Zuschauer\*innen Platz, die auf eine Bühne blickten, die sich zum Park hin öffnete.<sup>21</sup> Die perspektivische Flucht des Gartenraums wurde zur Kulisse des Schauspiels, was durchaus den Konventionen der Bühnenbildgestaltung der Zeit entsprach, die sich ebenfalls perspektivischer Mittel bediente. Der Garten wurde damit zwar Teil des Theaterraums, etablierte aber keine andere Vorstellung von Theatralität, sondern beförderte oder perfektionierte lediglich gängige Modelle. In diesen Inszenierungspraktiken zeigt sich allerdings, dass Garten und Theater in Bezug auf Modi der Darstellung und Repräsentation von einer Wesensverwandtschaft geprägt waren. Dass derartige Inszenierungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts kaum mehr im Garten stattfanden, hatte mehrere Gründe: Das Theater – und damit auch das Bühnenbild – änderte sich, der Garten wurde zunehmend mit einer Vorstellung von Intimität (kleine freundschaftliche Gruppen statt Menschenmengen) belegt, und die mit dem Landschaftsgarten einhergehende Raumordnung eignete sich nur noch bedingt für Theateraufführungen.<sup>22</sup>

In der Gartentheorie kam dem Theater hingegen eine anderen Kunstformen stark untergeordnete Rolle hinzu. Dichtung und Malerei wurden häufiger als Vergleichsbeispiele genannt, so auch in einem berühmten, geradezu exemplarischen Ausspruch von Horace Walpole: »Poetry, Painting, and Gardening, or the science of Landscape, will forever by men of Taste be deemed Three Sisters, or the Three New Graces who dress and adorn nature.«<sup>23</sup> Die Gartentheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezog dementsprechend keine konsequente Position gegenüber Theatralitätsvorstellungen. Drei einander teilweise widersprechende Positionen waren dennoch wichtig: Erstens wurden zum Zwecke der Kritik an einzelnen Gartenelementen Analogien zum Theater

bemüht. Carl August Boettiger etwa polemisierte gegen die *fabriques* in Wörlitz und bezeichnete diese abschätzig als »Operndecorationen«. <sup>24</sup> Eine zweite, jedoch äußerst selten anzutreffende gartentheoretische Bezugnahme auf das Theater bestand in der Empfehlung, Gestaltungsmittel der Bühnenarchitektur auf den Garten zu übertragen. <sup>25</sup> Drittens wurden demgegenüber Gärten mittels eines aus der Theatertheorie entlehnten Vokabulars positiv beschrieben. Insbesondere Claude-Henri Watelets *Essai sur les jardins* zeugt von einem solchen Rekurs und muss daher im Folgenden genauer untersucht werden.

Watelet unterscheidet bei Gartenansichten zwischen *tableau* und *scène théâtrale* und benutzt auch sonst zahlreiche eher im Theater verwendete Begriffe wie *mouvement* oder *spectacle*: »Une autre différence entre les deux arts [Malerei und Gartenbaukunst; Anm. FV], non moins importante, c'est que la composition d'un tableau paroît toujours la même, quoiqu'on la regarde de différents points. Le spectateur n'a ni le moyen, ni la puissance d'en altérer la disposition. Le spectateur des scènes pittoresques d'un parc au contraire, en change l'ordonnance, en changeant de place; & ne se dirige ou ne s'arrête pas le plus souvent, comme l'exigeroit l'intention de l'ouvrage.« <sup>26</sup> Die Kritik am Garten als Bild bezieht sich für Watelet demnach auf die Einansichtigkeit des Bildes, während eine theatrale Szene auch die Möglichkeit des Positionswechsels eröffne. Entsprechend könne man die neueren Anlagen eher als Theaterszenen bezeichnen. <sup>27</sup> Jedoch trägt Watelet einen überraschenden Einwand gegen die »scène théâtrale« als Modell für einen Garten vor: »Mais des scènes supposent des acteurs; & celles dont je parle, sont par leur nature désertes & inanimées; elles sont objet principal: tandis qu'au théâtre, elles sont seulement partie des Drames dont le but est d'occuper, & d'attacher à la fois les yeux, l'esprit & le cœur.« <sup>28</sup> Für ihn sind die Theaterszenen nicht belebt: »Dans les scènes théâtrales des parcs les personnages manquent, ou ne se rencontrent que par hazard.« <sup>29</sup> Wenige Zeilen davor merkt er an, dass die Betrachter\*innen genau diese einer Theaterszene fehlende Eigenschaft in einem gelungenen Landschaftsgemälde interessieren: »Le plus beau tableau de paysage a besoin de ce secours pour attacher les regards; on y cherche des personnages; on veut qu'ils agissent, ou qu'ils ayent une intention marquée [...].« <sup>30</sup> Watelet fasst folglich mit dem Begriff der »scène théâtrale« nicht eine von Schauspieler\*innen in einem dafür vorgesehenen Setting aufgeführte Darbietung einer vorgegebenen Handlung, sondern er versteht darunter lediglich den Bühnenraum, der bei ihm offensichtlich menschenleer ist beziehungsweise nur zufällig von Personen belebt wird. Der Vorzug des Gemäldes gegenüber der Theaterszene liegt nach Watelet nun darin, dass er in Ersterem eine Handlung ausmacht, an der Personen beteiligt sind,

auch wenn diese reglos auf eine Leinwand gebannt sind. Die Grundlage für eine solche Haltung war eine Wahrnehmungsästhetik, deren Hauptvertreter Diderot annahm, dass ein Eintritt ins Bild möglich sei, wodurch gleichsam die Bildhandlung eine Belebung erfahren würde. Überhaupt sind für Watelets Gartentheorie die Bewegung und Belebung wie bei keinem anderen Theoretiker von zentraler Bedeutung. Im Zusammenhang des Vergleichs zwischen Theaterszene und Gemälde heißt es etwa: »Les ouvrages des Arts qui ne sont pas animés par le mouvement & l'action, ou qui n'en rappellent pas sensiblement l'idée, intéressent peu de temps.«<sup>31</sup>

Weshalb geht Watelet aber davon aus, dass die Theaterszene leer ist? Zumal er an anderer Stelle eine belebte Situation im Garten ebenfalls in Analogie zum Theater fasst. Zuerst ist darauf hinzuweisen, dass Watelet – obwohl er selbst Theaterstücke schrieb – einen ausgesprochen unterdeterminierten Begriff von Theater propagierte und seine Analogiebildung zwischen Garten- und Theaterraum vage bleibt. Seine Ausführungen, die sich ausschließlich auf die »parcs modernes« beziehen,<sup>32</sup> können problemlos auch auf ältere Gartenformen angewendet werden. Sieht man von kleinen Empfehlungen – »Les eaux, le frémissement des feuillages, ou le chant des oiseaux, sont les seules ressources contre le silence & l'immobilité«<sup>33</sup> – ab, macht Watelet keine expliziten Vorschläge, wie diese Unbelebtheit überwunden werden kann. An früheren Stellen im Text, insbesondere in seiner Auseinandersetzung mit der *ferme ornée*, spricht er von der Präsenz arbeitender Menschen, die den Gartenbesucher\*innen Vergnügen bereiten.<sup>34</sup> Eine solche Szene ist also nicht zufällig belebt, sondern Teil des Kalküls der *ferme ornée*. Watelet gibt keine Empfehlung, wie mit Menschen im Garten umzugehen ist. Gerade im Fehlen einer solchen konkreten Äußerung und – mehr noch – in der negativen Bewertung der Abwesenheit von Personen im Garten als Argument gegen die Auffassung vom Garten als »scène théâtrale« zeigt sich, wie sehr Watelet den menschlichen Körper als ästhetisches Objekt im Garten voraussetzt. Die Authentizität des Raumes ist nur dann gewährleistet, wenn der Raum auch einer authentischen Belebung Genüge leistet.

## Theater der Echtheit

Gotthold Ephraim Lessing veröffentlichte 1760 *Das Theater des Herrn Diderot*. Der Titel ist programmatisch, denn versammelt sind in diesem Band nicht nur Diderots Stücke *Le fils naturel* und *Le père de famille*, sondern auch seine jeweils diesen vorangestellten theatertheoretischen Texte *Entretiens sur le Fils naturel*



und *De la poésie dramatique*. Lessing erkannte, dass es hier »um den Entwurf eines gänzlich neuen Theaters« ging.<sup>35</sup>

Für diesen Neuentwurf, der als Theater der Echtheit bezeichnet werden kann, war insbesondere die Konzeption der *Vierten Wand* zentral.<sup>36</sup> Doris Kolesch hat diese treffend als »ein kulturelles Dispositiv« charakterisiert, »das Diderot entwickelt, um die Doppelseitigkeit des Menschen als Subjekt und zugleich Objekt des Wissens und Handelns zu reflektieren«.<sup>37</sup> Damit wurde ein neues Verhältnis zwischen Zuschauer\*in und Szene und damit auch zwischen Zuschauer\*in und Schauspieler\*in etabliert, das eine kulturhistorische Innovation darstellte und Begriffe wie Illusion, Berührung, Einfühlung, Sprachlichkeit und Gestik sowie Körperlichkeit neu artikulierte und neu ordnete.

Seine Vorstellung von der *Vierten Wand* formulierte Diderot in einer kurzen Passage im Text *De la poésie dramatique*, den er 1758 als programmatische Reflexion über das Theater seinem Stück *Le père de famille* voranstellte: »Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebenso wenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.«<sup>38</sup> Diderot schuf mit dieser Formulierung die Voraussetzung für die Trennung zwischen Bühne und Realität, was zugleich die Auflösung dieser beiden Kategorien bewirkte.<sup>39</sup> Das Theater veränderte dadurch nicht nur seine Möglichkeiten und richtete eine neue Spielweise ein, sondern wurde unter einem ganz anderen Anspruch verhandelt: Die Aufführung im Sinne einer Darstellung oder Repräsentation trat hinter den Primäranspruch von Echtheit zurück – und zwar auf beiden Seiten der *Vierten Wand*. Das Geschehen auf der Bühne wurde innerhalb der Fiktion der *Vierten Wand* als authentisch aufgefasst und war damit nicht für ein Außen (das Publikum) bestimmt, sondern durch einen reinen Selbstbezug gekennzeichnet. Das um die nur vermeintliche Echtheit des Bühnengeschehens wissende Publikum vermochte dadurch zugleich echte Gefühle zu zeigen.<sup>40</sup> Erst durch den Ausschluss des Publikums vom Bühnengeschehen, das gar nicht mehr als solches verstanden wurde, konnte jenes mit »wahren« Gefühlsregungen affiziert werden. Damit wurde die *Vierte Wand* zum, wie Johannes Friedrich Lehmann es formuliert, »Kernstück einer Wirkungsästhetik, die mit der Differenz zwischen Beobachter und Welt, Zuschauer und Schauspieler Effekte von Authentizität, von Identität und Alterität inszeniert«.<sup>41</sup> Eine solche Wirkungsästhetik war grundlegend für die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. Wolfgang Kemp bestimmt als »Faustregel«: »Die Wirkung einer Kunst auf den Betrachter ist um so größer, je weniger sie sich um den Betrachter kümmert.«<sup>42</sup>

Auf Diderot bezogen, lässt sich ein solches Verständnis – die Nichtbeachtung der Betrachter\*innen – als die Negation des Theaters beschreiben, um zu einem Theater der Echtheit zu gelangen. Dies betrifft jedoch nicht allein das Moment der Rezeption, sondern es ergeben sich daraus auch produktionsästhetische Folgen. Denn in produktionsästhetischer Hinsicht spricht sich Diderot ebenfalls für eine Empirisierung aus. So entwickelt er in *Dorval et moi* – ein Gespräch zwischen zwei Protagonisten, das er seinem Stück *Le fils naturel* vorangestellt hat – einerseits eine Vorstellung, die Schauspieler\*innen und Rolle identisch werden lässt, indem die Schauspieler\*innen sich selbst spielen und damit gleichsam ihres Status als Schauspieler\*innen verlustig gehen. Die Aufführung wird konzipiert als die Wiederholung einer Begebenheit, die alle als Schauspieler\*innen Agierenden tatsächlich erlebt haben. Andererseits wird deutlich, dass die Dialoge und das Geschehen entweder von Dorval, der als Regisseur agiert, oder von den »Schauspieler\*innen« selbst geändert worden sind: »Sie sahen nämlich mehr auf ihren gegenwärtigen Zustand als auf ihre vergangene Stellung.«<sup>43</sup> Was im Theater somit zur Aufführung kommen soll, ist ein Mehr an Authentizität, es soll wirklicher als die (vergangene) Wirklichkeit sein. Der Wiederholung – genauer: der abgeänderten, gleichfalls perfektionierten Wiederholung einer »wirklichen« Begebenheit – wird der mimetischen Rekonstruktion der Vergangenheit gegenüber als scheinbar »authentischere« Wirklichkeit der Vorzug gegeben. Alle diese Vorschläge laufen letztendlich auf eine Kritik des Theaters hinaus, die das Theater zu negieren versucht, um an dessen Stelle einen authentischen Raum zu etablieren.<sup>44</sup> Was mit einem solchen Theater als Nicht-Theater formuliert wird, ist die absolute Behauptung von Echtheit respektive Steigerung von Echtheit. Es ist die Suche nach einem Realitätseffekt des Bühnengeschehens, das nicht als etwas Dargestelltes, sondern als die Wirklichkeit erscheinen soll. Die »Schauspieler\*innen« sollen nicht mehr als dramatische Figuren auftreten, sondern werden als sie selbst exponiert. Dennoch entsteht durch den Akt der Wiederholung eine Differenz zum ursprünglichen Geschehen. Das Sich-selbst-Spielen nimmt eine wackelige Position zwischen Schauspiel und Authentizität ein. Diese Vorstellung von Theater ist gleichsam durch eine dezidierte (räumliche) Formatierung bestimmt, mittels derer Authentizität überhaupt erst als ein Effekt inszeniert werden kann.

Während die Herstellung von Authentizität hier als ein räumliches Modell beschrieben wird, das die Beziehung zwischen Schauspieler\*in und Zuschauer\*in reguliert, setzte sich Diderot auch mit der Körperlichkeit der Schauspieler\*innen selbst auseinander. In seinem 1778 fertiggestellten, aber erst 1830 posthum veröffentlichten Text *Paradoxe sur le comediens* legte er eine

derartige Theorie vor, die eine Abgrenzung vom Affektmodell der Rhetorik vollzog, um an dessen Stelle ein Ideal der Authentizität zu etablieren.<sup>45</sup> Die *eloquentia corporis* der Rhetorik bestimmte bis dahin einen Zeichengebrauch, der konventionell, unwillkürlich und planmäßig gestaltet war. Die Anwendung und die Bedeutung waren verabredet und daher eindeutig erkennbar. In der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich hingegen ein Modell, das behauptete, dass die Ursprünglichkeit der Darstellung innerhalb der – empfindsamen – Körper der Schauspieler\*innen zu verorten sei, die eine möglichst große Identifikation mit der Rolle anstreben sollten. Im Gegensatz zu diesen beiden normativen Modellen entwickelte Diderot sein Schauspielmodell als absolute Hervorhebung der Außenseite, auf der sich – jetzt nicht mehr konventionell und auf ein Affektregister zurückführbar – alles abspielt.<sup>46</sup> Das titelgebende Paradox besteht darin, dass die von den Rezipient\*innen wahrgenommene Authentizität nicht durch die absolute Identifikation der Schauspieler\*innen mit der Rolle hervorgebracht wird, sondern umgekehrt durch die Distanz. Daraus folgt, dass »Schauspieler [...] *alles* sein können, weil sie im Kern *nichts* sind«. <sup>47</sup> Die Schauspieler\*innen müssen daher strategisch und kalkulierend agieren, sie müssen ohne emotionale Beteiligung Ausdruck und Gefühle reproduzieren, um so – ohne selbst gerührt zu sein – eine möglichst große Rührung beim Publikum zu bewirken. Die von Diderot verwendete Denkfigur ist uns bereits bekannt: Authentizität kann nur als Effekt hergestellt werden mit Mitteln, die selbst nicht authentisch sind. Authentizität wird erneut im Modus ihrer Ostentation erfahrbar.

Neben der »Erfindung« der *Vierten Wand* und seiner maßgeblichen Theorie von den Schauspieler\*innen begegnet bei Diderot ein weiterer Schlüsselbegriff innerhalb seines kunst- und theatertheoretischen Denkens: das *Tableau*. Der Begriff des *Tableaus* findet bei ihm eine explizit theatertheoretische Verwendung und ist weniger aus seinen Salon-Schriften ableitbar.<sup>48</sup> Sowohl am Theater als auch an der Malerei interessierten Diderot jedoch die Authentizität und die Unmittelbarkeit. Lehmann weist darauf hin, dass Diderots Theatervorstellung nicht mehr auf einen »zentralperspektivischen, optisch-geometrischen Raum, nicht auf eine Repräsentation der Welt, die von einem idealen Augpunkt abhängt, sondern auf den empirischen Raum der Figuren« abziele.<sup>49</sup> Damit ist ein wichtiges Kriterium für das Verständnis von Diderots Theater als räumliches Modell benannt: Die Bühne wird als empirischer Raum gestaltet und verliert dadurch ihre bildhafte, auf der illusorischen Räumlichkeit der Zentralperspektive beruhende Ansichtigkeit. Durch die *Vierte Wand* wird – als Teil der Fiktion des Nicht-Theaters – der ideale Augpunkt, den das zentralperspektivische Bild bedingt und benötigt, verunmöglicht.

Ebenso muss das *Tableau* im Sinne einer Räumlichkeit verstanden werden. Obwohl Diderot in seinem Theatermodell dem Visuellen eine Vorrangstellung gegenüber der Sprache einräumt, deutet dies nicht auf eine bloße Bildlichkeit des Theaters hin, sondern er etabliert ein Raummodell. Das Gespräch zwischen Dorval und dem »ich«, in dem Diderot sein Verständnis des *Tableaus* darlegt, zeigt sehr deutlich, dass die Figuren auf der Bühne als *Tableau* nicht nach Kriterien der Malerei – im Sinne einer Gemäldekomposition – auftreten sollen und geordnet werden; zumindest legt Diderot nicht einen konventionellen, das heißt: statischen und künstlichen, Bildbegriff zugrunde, sondern vielmehr begreift er das Bild selbst als einen Raum, in den die Betrachter\*innen eintreten können, beziehungsweise geht er von einem Bildbegriff aus, der sowohl Wahrscheinlichkeit als auch Wahrheit in sich vereint. Zentral ist dafür seine Unterscheidung zwischen *Coup de théâtre* und *Tableau*, weil sich hier auch eine Abgrenzung von tradierten Theatermodellen zeigt: »ICH: Ich verstehe Sie. Ein unvermuteter Zufall, der sich durch Handlung äußert und die Umstände der Personen plötzlich verändert, ist ein Theaterstreich [*Coup de théâtre*]. Eine Stellung dieser Personen auf der Bühne, die so natürlich und so wahr ist, dass sie mir in einer getreuen Nachahmung des Malers auf der Leinwand gefallen würde, ist ein Gemälde [*Tableau*].« Worauf Dorval entgegnet: »Ich meinstenils glaube, die Bühne müsste dem Zuschauer, wenn ein dramatisches Werk gut gemacht und gut aufgeführt würde, ebensoviel wirkliche Gemälde darstellen, als brauchbare Augenblicke für den Maler in der Handlung vorkommen.«<sup>50</sup> Die Szene wird nicht nach Art der Malerei beschrieben oder soll nach Maßgabe malerischer Attribute gestaltet sein, sondern der Vergleich mit der Malerei dient einer Hervorhebung der Wichtigkeit der Kriterien von Echtheit und Natürlichkeit. Dorval wertet den *Coup de théâtre* schließlich als Verzierung ab und gibt mittels der pejorativen Verwendung von *décoration* Aufschluss über den Echtheitsanspruch dessen, was als *Tableau* bezeichnet wird: »Eine stumme Szene ist ein Gemälde [*Tableau*], eine belebte Verzierung [*décoration animée*].«<sup>51</sup>

Daraus folgt allerdings nicht, dass das *Tableau* identisch mit einem Standbild ist, das von den Zuschauer\*innen gleich einem komponierten Gemälde wahrgenommen werden kann. Denn Diderots wirkungsästhetischer Bild- und Theaterbegriff geht von einer Prämisse aus, die die Medialität des Bildes vergessen macht, um die Betrachter\*innen ins Bild zu holen. Die entkörperlichten, auf einen Augpunkt reduzierten Betrachter\*innen werden kraft einer Fiktion (stiller) Teil der Bildhandlung. Was beim zentralperspektivischen Bild notwendigerweise unsichtbar oder verdeckt bleibt, kann in Diderots Theater sichtbar gemacht werden, da hier – zumindest innerhalb der Wirksamkeit der

Fiktion – der Betrachter\*innen-Standpunkt kein festgelegter ist und somit eine zentralperspektivisch ausgerichtete Ansicht des Dargestellten überflüssig wird. Gleichsam zeigt sich aber – wie in den Gemälden eines Jean-Baptiste Greuze –, dass die Betrachter\*innen sich selbstverständlich nicht frei im Raum bewegen können und trotz allem eine bildhafte, das heißt von einem Standpunkt aus »ideale«, Komposition angestrebt wird. Gerade die *Vierte Wand* ermöglicht es, dass eine solche Zentrierung auf einen perspektivischen Betrachter\*innen-Standpunkt für die Darstellung auf der Bühne obsolet wird. Was auf der Bühne dargestellt wird, richtet sich nicht nach einer bestimmten Seite hin aus, das Publikum existiert nicht als eine Gruppe stillgestellter Betrachter\*innen: Nur dadurch kann der empirische Raum als solcher im Diderot'schen Theater ins Zentrum rücken. Nicht eine Draufsicht auf den Tiefenraum wird forciert – dies würde das alte Theatermodell stützen –, sondern ein (zumindest gedankliches) Eintreten in denselben. Selbst wenn die Gegebenheiten der Theaterarchitektur es praktisch nicht zulassen, werden das Theater, die Bühne und das Stück so konzipiert, als ob die Handlung von jeder Seite betrachtet werden könnte. Der Authentizitätseffekt wird gerade dadurch erzeugt, dass es nicht ein Gemälde ist, welches eine bestimmte Ansicht bietet, sondern ein Raum, der nicht nach Ansichten ausgerichtet ist.

Dennoch darf der *Tableau*-Begriff im Sinne eines Gemäldes nicht gänzlich zugunsten eines Raumverhältnisses abgewertet werden, denn auch in seiner Abhandlung zum Salon von 1765 schreibt Diderot davon, dass die Betrachter\*innen in das Bild eintreten, wenn dieses seine Wirkung voll entfalte und Empfindungen hervorrufe.<sup>52</sup> Der Moment des Ins-Bild-Eintretens muss – sowohl in Hinblick auf das Theater als auch in Hinblick auf die Malerei – als Prozess der Verräumlichung aufgefasst werden, denn durch »die Dominanz der simultanen Wahrnehmung werden die Zeit der Betrachter und ihre Bewegung als Bildprozess ausgeschlossen und in das Bild versetzt«.<sup>53</sup> Die Betrachter\*innen werden zwar ins Bild versetzt, jedoch wird durch diesen Übertritt das Bild gleichsam als Raum aufgefasst. Die Fiktion des Bildeintritts kann als Negation der Flächigkeit des Bildes verstanden werden, die zugunsten eines imaginären und belebten Raumes überwunden wird.<sup>54</sup> In diesem Sinne wird das Theater der *Vierten Wand* dann als Bild gedacht, wenn ein Bildbegriff zugrunde liegt, der nicht mehr auf ein Bildformat und den Bildträger reduziert werden kann, sondern ein Möglichkeitsraum ist, in den man eintreten könnte. Damit wird der Versuch unternommen, das Bild von seinem Charakter der – durch die Komposition einerseits, durch die Logik der Perspektive andererseits bedingten – Konstruktion zu lösen und stattdessen eine Vorstellung vom empirischen Raum zu etablieren.

Diderots Verständnis der Malerei, wie er es insbesondere in seinen Salon-Schriften entwickelte, lässt sich am besten anhand des Begriffsrepertoires von Michael Fried, der die folgenreichste Interpretation von Diderots Kunsttheorie vorgelegt hat, erklären: *absorption* und *theatricality*.<sup>55</sup> Mit dem ersten Begriff fasst Fried den Gemütszustand einer im Gemälde dargestellten Figur (als Beispiele dienen vor allem Werke von Jean Siméon Chardin und Jean-Baptiste Greuze), die vollkommen in ihrer Tätigkeit aufgeht, in diese versunken ist. *Absorption* wiederum birgt die Behauptung, dass sich die Figur im Bild nicht darüber bewusst ist, dass sie dem Blick einer Betrachterin oder eines Betrachters ausgeliefert ist. *Theatricality* beschreibt als Gegensatzbegriff die Situation, in der eine Figur die Betrachter\*innen antizipiert und ihre Haltung entsprechend kontrolliert und auf den Akt der Betrachtung hin ausrichtet. Mit dem Primat der *absorption* entstehe auch eine neue Konzeption der Betrachter\*innen, die sich in absoluter Distanz zur dargestellten Handlung befänden oder am besten komplett negiert würden: »What is called for, in other words, is at one and the same time the creation of a new sort of object – the fully realized *tableau* – and the constitution of a new sort of beholder – a new ›subject‹ – whose innermost nature would consist precisely in the conviction of his absence from the scene of representation.«<sup>56</sup> Diderots Konzeption der Betrachter\*innen zeichnet sich damit durch eine »apprehension of the beholder’s alienation from the objects of his beholding (and therefore, in a manner of speaking, from himself, both in his capacity as beholder and as a potential object of beholding for others)« aus.<sup>57</sup> Die Funktion der im Bild dargestellten *absorption* besteht darin, »to screen that audience out, to deny its existence, or at least to refuse to allow the fact of its existence to impinge upon the absorbed consciousness of his figures«.<sup>58</sup> Im Umkehrschluss führt diese Negation des Publikums dazu, dass dieses – wie im Theater der *Vierten Wand* – umso stärker ans Bild gebunden wird, dass eine noch stärkere Identifikation mit den Figuren möglich wird, dass mithin auch die Grenzen zwischen Darstellung und Dargestelltem aufgelöst werden.

In Bezug auf die Landschaftsmalerei – insbesondere derjenigen Claude Joseph Vernets – stellt Diderot eine vermeintlich gegensätzliche These auf. Hier sei nicht die Distanzierung der Betrachter\*innen das Ziel, sondern deren unmittelbare Versetzung ins Bild. Fried nennt diese Konzeption der Betrachter\*innen »pastoral«.<sup>59</sup> Was auf den ersten Blick nach einem Widerspruch zur Absorptionsthese klingt, ist tatsächlich deren Erweiterung; denn mit der Fiktion, dass die Betrachter\*innen ins Bild eintreten, sei »the estrangement of the beholder from the object of his beholding [...] overcome; the condition of spectatorship is transformed and thereby redeemed«.<sup>60</sup> In beiden Fällen ist es die starke Wirkung, die es den Betrachter\*innen unmög-

lich macht, eine Haltung vor dem Bild einzunehmen – erneut werden sie als Nicht-Betrachter\*innen konzipiert. Die Betrachter\*innen werden zu einem stillen und unsichtbaren Teil der Landschaft, durch die sie sich frei bewegen können. Diderot schlüpft in seiner Besprechung der Werke Vernets im *Salon* des Jahres 1767 selbst in die Rolle des durch die Landschaft promenierenden Betrachters.<sup>61</sup> Geführt von seinem Begleiter, Abbé, beschreibt er die Landschaften detailreich und aus allen möglichen Perspektiven, die nur aus Betrachter\*innen-Positionen einzunehmen und lediglich *im* Bild – besser: in der Landschaft – zu finden sind. Dieser Kunstgriff gestattet es Diderot, einerseits die in der zeitgenössischen Kritik oft gerügte Versatzstückhaftigkeit der Vernet'schen Landschaften zu loben, die sich teilweise einer zentralperspektivischen Bildkomposition verweigern, andererseits drückt er damit eine Vorstellung aus, die auch für die *Vierte Wand* zentral ist: Es geht um die Fiktion eines empirischen Raumes, mithin also um eine Vorstellung von Authentizität. Eine solche gibt sich auch, auf einer weiteren Ebene, für das Moment der *absorption* zu erkennen, das für Fried eine »unofficial morality« darstellt.<sup>62</sup> Er versteht Diderots Konzeption der Malerei demnach, so Robert Pippin, als einen Versuch, »to demonstrate that forms of engaged, absorbed mindedness (and so a kind of genuineness or authenticity) was still possible«.<sup>63</sup> Erneut zeigt sich in Diderots Konzeption von Malerei und der daraus resultierenden Betrachtungshaltung, wie Echtheit und Natürlichkeit konstruiert werden.

Wenn also Diderot mit dem Begriff des *Tableau* auf die Malerei anspielt, bleibt zu fragen, weshalb er das Theater in dieser Rhetorik fasst, um paradoxerweise zu einem Ergebnis zu gelangen, welches mit der Malerei nur vermeintlich Gemeinsamkeiten aufweist.<sup>64</sup> Abgesehen von einer Tradition solcher Bezugnahmen<sup>65</sup>, der im 18. Jahrhundert virulent verhandelten Frage von Bild, Raum und Zeit in den Künsten – Lessings *Laokoon* ist hierfür, auch wenn es darin nicht um das Theater geht, exemplarisch –, dient der Vergleich einer Apologie des Theaters vor dem Hintergrund der ihm entgegengebrachten Kritik, indem es in den Begrifflichkeiten eines anderen Mediums gefasst wird. Über den Umweg der Malerei und deren positiv konnotierte Rezeptionsbedingungen wird die Legitimität des Theaters neu behauptet. Diderots *Tableau*-Begriff, dessen wichtigstes Element die Unmittelbarkeit des Gesamteindrucks einer Szene und die dadurch ermöglichte, ergreifende (Bild-)Wirkung ist, stützt sich nicht auf Kategorien, die sich auf mediale Eigenschaften des Gemäldes beziehen (etwa Perspektive, Figur und Grund, Rahmung), sondern auf dessen Wirkungskategorien. Die neuen, »bildhaften« Eigenschaften des Theaters werden im Sinne einer unvoreingenommenen Anknüpfung an eine Wirkungsästhetik und die damit verbundene Rolle der

Malerei innerhalb der Hierarchie der Künste gewählt. Das Theater wird folglich nicht mit der Malerei gleichgesetzt oder von dieser abgeleitet, sondern viel eher im Hinblick auf deren Wirkung analogisiert. Wirkung meint damit nicht den Effekt eines spezifischen Gemäldes, sondern die diskursiv vereinbarte Wirkfähigkeit der Malerei, die in der Hierarchie der Wirkfähigkeit der Künste an erster Stelle steht. Diese Bedeutungsverschiebung durch Übertragung auf einen anderen Diskurszusammenhang muss als Apologie des Theaters bei gleichzeitiger Überwindung von dessen Eigenschaften verstanden werden.

Diderots Theater der Echtheit ist auch ein Theater der Intimität. Seine Vorstellung von der idealen Theaterwahrnehmung – aber auch der Produktion eines Stückes – zielt genau darauf ab. Durch den Ausschluss der Öffentlichkeit und den Selbstbezug der Schauspieler\*innen wird angestrebt, den Rezipient\*innen – bei Diderot ist das in *Dorval et moi* sogar nur eine einzige Person, die das Geschehen verfolgt – das Paradox einer authentischen Darstellung darzubieten. Ein solches Ideal schlug sich auch in der Gartenarchitektur nieder. Der *Hameau de la Reine* war durch eine räumliche Abgeschlossenheit gekennzeichnet, durch die ein Mehr an Intimität geschaffen werden sollte, als dies durch die Konventionen anderer höfischer Räume vorgegeben war. Von einer ähnlichen Überzeugung ist Watelets *Essai sur les jardins* getragen, wenn er den Garten mit den Mitteln des Theaters zu fassen versucht: »D'une autre part, si la servitude que s'impose ordinairement la vanité, admet le public dans ces lieux où le silence & la paisible solitude n'inspireroient à leurs possesseurs que les idées d'abandon & d'ennui; une foule d'acteurs de tout rang, de tout âge, vêtus d'habillemens variées, rempliront ces galeries, & donneront le mouvement à la scène, par une pantomime animée.«<sup>66</sup> Die Passage taucht in Watelets Ausführungen zu den »lieux de plaisance« auf, zu denen er primär große und repräsentative Parkanlagen zählt und die er einer scharfen Kritik unterzieht, die letztlich eine als Kritik am formalen Garten getarnte Kritik am Absolutismus ist. Durch die Belebung von Akteuren unterschiedlicher Stände könne auch ein Ort, wie ihn Watelet ansonsten verachtet, Vergnügen bereiten. Entscheidend ist hier, dass Watelet die »Lustorte« als Orte der Eitelkeit schmätzt, diesen Makel aber zu überwinden sucht, indem der Ort mit Akteuren aus unterschiedlichen Ständen belebt werden soll. »Acteur« ist hier weniger als Schauspieler\*in im strengen Sinne zu verstehen, sondern vielmehr als ein »homme qui agit«,<sup>67</sup> als empirischer Körper. Damit nähert sich Watelet Diderots Theater der Echtheit respektive Rousseaus »Theater ohne Darstellung« an.

Wenige Sätze später beschreibt Watelet die Situation genauer und entwickelt damit auch eine Vorstellung von Intimität: »Les spectateurs étant moins nombreux, on se croit obligé à moins d'efforts dans la représentation. C'est ainsi



que les acteurs jouent d'une maniere plus libre, lorsque la salle du spectacle n'est qu'à moitié remplie, & n'en sont que plus naturels, & souvent meilleurs. Ce n'est pas tout; les lieux moins fréquentés invitent à ces soins que l'inconsidération du public rend inutiles.«<sup>68</sup> Erst dadurch, dass wenige Personen in der Gartenanlage anwesend sind, vermag die Szene authentischer zu wirken. Kaum verdeckt formuliert Watelet hier eine Kritik an der Nutzung großer Parkanlagen – wie Versailles oder die Tuileries – und am diese bestimmenden Regime der Repräsentation. Damit propagiert er auch eine Vorstellung vom Garten, nach der dieser idealerweise ein Hort der Intimität ist, damit er möglichst unverstellt zu erscheinen vermag. Zugleich gewinnt Watelet den sich zeigenden Akteur\*innen (in ihrer Doppeldeutigkeit von agierender Person und Schauspieler\*in) einen Reiz ab, wodurch sie zu ästhetischen Objekten im Sinne exponierter Körper werden. Sowohl Diderots Theater als auch Watelets Garten sind damit durch eine Empirisierungsleistung, die zugleich auch eine Ästhetisierungsleistung ist, gekennzeichnet, die den »echten« Körper und damit das Kriterium der Authentizität ins Zentrum rückt. Zudem wird hier eine Rezeptionshaltung vorgegeben, die sich einer Vorstellung von Intimität verpflichtet fühlt und aus der Negation früherer Konventionen (großes Publikum, Repräsentationspflicht etc.) abgeleitet wird.

## Perspektive

Diderot entwickelte mit seinem Konzept der *Vierten Wand* eine Form der Bühne, die den Raum nicht als einen von einer Position aus betrachtbaren und von ihr abhängigen Repräsentationsraum konzipiert, sondern er zielte auf einen »empirischen Raum der Figuren«<sup>69</sup> ab. Damit grenzte er sich stark von der zentralperspektivisch organisierten Bühnenform ab, die spätestens seit Sebastiano Serlios *Sette libri d'architettura* dominierte. Hubert Damisch argumentiert, dass mit Serlio die Perspektive, analog zur Entwicklung der Malerei, im Sinne einer Transformation für das Theater wirksam wurde, wobei beide aufgrund der unterschiedlichen Mittel auch zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangten: »Das beweist die Tatsache, dass in der Malerei die scheinbare Distanz, in der der Fluchtpunkt festgelegt ist, keine Rückwirkung auf die Struktur des Raums hat, beim Theater aber möglicherweise sehr wohl.«<sup>70</sup> Dabei wird deutlich, dass durch die zentralperspektivische Konstruktion des Bühnenraums ein konstruiertes Raumverständnis zum Tragen kommt und man es nicht mit einem einheitlichen, empirischen Raum zu tun hat.

Im Gegensatz zum opulenten, zentralperspektivischen Bildraum der Barockbühne erscheint die von Diderot geforderte Bühne nüchtern und auf ein Minimum an Ausstattung reduziert, besteht sie doch nur aus einem einzigen Innenraum.<sup>71</sup> Schon diese Eigenschaft verbürgt, dass der Bühnenraum als empirischer Raum aufgefasst wird, der nicht mehr irgendetwas anderes darstellen soll oder besser: darzustellen vorgibt – und der vor allem dem Gebot der Wahrscheinlichkeit unterworfen ist. Die perspektivisch organisierte Barockbühne ist hingegen als »perspektivische[r] Tiefenraum« zu verstehen, »ein theatraler Raum des Wunderbaren, in dem die Regeln der Wahrscheinlichkeit durchbrochen werden und zugleich rationale Prinzipien der Raumgestaltung gelten.«<sup>72</sup> Wenn das Stück Diderots in einem bürgerlichen Interieur spielt, ist die Bühne auch ein bürgerliches Interieur, welches gänzlich ohne illusorische Mittel auskommt. Gleichzeitig kann der Raum der *Vierten Wand* wegen der geforderten fiktionalen Abgeschlossenheit vom Publikum auch kein perspektivisch gestalteter mehr sein, da dies wiederum das Wesen des Nicht-Theaters zerstören würde. Denn die verlangte Authentizität kann nur bestehen, wenn dieses Kriterium auch für den Raum selbst gilt, wenn der Theaterraum also nicht auf den Ort des Theaters verweist. Durch diese paradoxe Auffassung vom theatralen Spielen als Nicht-Spielen entsteht für die Zuschauer\*innen einerseits eine enorme Distanz, andererseits wird, in einem zweiten Schritt, über die Fiktion der unbemerkten Beobachtung ermöglicht, dass sich die Bühne einer absoluten Sichtbarkeit öffnet, indem die Zuschauer\*innen rein theoretisch von allen Seiten auf die Bühne schauen könnten, da alle Wände gewissermaßen als *Vierte Wand* infrage kommen. Der Zuschauerstatus ist daher konstant in der Schwebelage, woraus folgt, dass das theatrale Spiel nicht mehr nach einer bestimmten Ansicht hin ausgerichtet wird. In seinem Brief an Marie-Jeanne Riccoboni geht Diderot sogar noch einen Schritt weiter: »[...] ich wünschte, Sie hätten für Ihre Proben eine besondere Bühne – so zum Beispiel nur einen großen runden oder viereckigen Raum ohne Vordergrund, ohne Seiten und ohne Hintergrund, um den herum Ihre Beurteiler amphitheatrisch placiert wären.«<sup>73</sup>

Denkt man Diderots Forderung der *Vierten Wand* und seine Antwort an Riccoboni – die als Schauspielerin Diderots Vorschläge als praktisch nicht umsetzbar kritisiert – nicht als voneinander abgeschlossene Thesen, sondern als Teil eines umfassenderen Programms, wird einmal mehr deutlich, dass die Errichtung der *Vierten Wand* gleichzeitig deren Abschaffung bedingt.<sup>74</sup> Die Bühne ist nun nicht mehr auf einen bestimmten idealen Betrachter\*innen-Standpunkt hin ausgerichtet: Die Raumvorstellung der *Vierten Wand* ermöglicht eine Überwindung des zentralperspektivisch organi-

sierten Illusionsraums durch die Einführung eines empirischen und deshalb nicht-perspektivisch gestalteten Raumes. Für die Schauspieler\*innen eröffnet sich dadurch die Möglichkeit, echter zu spielen, da ihre Bühnenpräsenz nicht auf einen Augpunkt ausgerichtet ist. Konsequenterweise darf man im Sinne des Nicht-Theaters gar nicht mehr von »Schauspiel« sprechen, was wiederum sowohl die Bedingung als auch die Folge der perspektivlosen »Bühne« ist. Für das Publikum bedeutet dieser Eingriff, dass es alles sehen kann und gegenüber der bildhaften Ansicht des Perspektivtheaters ein Mehr an Wirklichkeit präsentiert bekommt, und bedenkt man, dass das Publikum trotz allem von einer festen Position auf die Bühne blickt, so hat dies zur Folge, dass es zwar nicht *mehr* sieht, aber die »Schauspieler\*innen« ihm *mehr* zeigen.

Auf eine dem Theater analoge Weise funktioniert die zentralperspektivische Raumorganisation im Garten. War sie für den Barockgarten als endlose Flucht konstitutiv, nahm sie im Landschaftsgarten ebenfalls eine, wenn auch andere, Schlüsselposition ein. In den beispielhaftesten Barockgärten ist ein idealer Betrachter\*innen-Standpunkt vorhanden, von dem aus Schneisen, Hecken und Wege fluchtliniengleich auf den Horizont zulaufen. Schematisch lässt sich die gesamte Raumgestaltung und -wirkung als eine beschreiben, die auf diesen einen Fixpunkt ausgelegt und durch eine Klarheit und eine Linearität strukturiert ist, die alle Wege im Garten auf eine Sehachse und einen Aussichtspunkt zurückführen. Tatsächlich war das perspektivische System des Barockgartens weitaus komplexer, in der Tendenz blieb es aber durch eine Perspektivkonstruktion und einen Okularzentrismus bestimmt.<sup>75</sup>

Im Landschaftsgarten wurde die Funktion der Zentralperspektive gewissermaßen verkehrt. Ohne hier eine binäre Argumentation entwerfen zu wollen, lässt sich sagen, dass nicht mehr das perspektivische Gitter – welches durch Fluchten einen einzigen idealen Betrachter\*innen-Standpunkt festlegt – raumkonstitutiv war; stattdessen diente die Perspektive der Schaffung von mehreren exakt ausgeloteten Bildern im Zeichen des Pittoresken.<sup>76</sup> Die perspektivische Konstruktion war demnach nur noch bedingt für die gesamte Gartenanlage relevant, sie wurde lediglich als Rahmung für eine Vielzahl von Ausschnitten produktiv, die sich im Laufe des Rundgangs wie von selbst und überraschend ergaben. Adrian von Buttlar sieht hierin eine direkte Übertragung der barocken Bühnenarchitektur auf den Landschaftsgarten: »Das bildhafte Sehen konnte aber nicht unmittelbar zu einem malerisch-bildhaften Gestalten führen. Als vermittelndes Zwischenglied, das einerseits an die barocke Gartenkunst anknüpft, andererseits die bildhafte Distanzierung des auf Zweidimensionalität berechneten Bildausschnitts antizipiert, fungiert die spätbarocke Bühnenszenenerie. Dem Ordnungszersfall des Barockgartens

wird im irregulären Gartenstil der zwanziger Jahre die Umwandlung barocker Raumfragmente in unverbundene Raumbühnen entgeggestellt, auf denen Architektur als Bühnenstaffage und der freie Durchblick in die Landschaft gleichsam als Bühnenprospekt wirksam werden.«<sup>77</sup> Buttlar liegt mit seiner Beobachtung einer Analogie zwischen Barockbühne und Landschaftsgarten nur bedingt richtig, verkennt er doch einen zentralen Aspekt: Die Analogie galt bereits schon für den Barockgarten, jedoch handelte es sich dort noch – wie auch bei der Barockbühne – um ein einziges Bild (oder um eine einzige Bühne als Bild), das sich auch im Laufe der »Aufführung« nicht veränderte. Der Unterschied zwischen dem Barockgarten und dem Landschaftsgarten hinsichtlich der Wirkung als Bühnenprospekt liegt folglich darin, dass es sich beim Landschaftsgarten nicht mehr um *eine* Bühne handelte, sondern, wenn dieser Begriff überhaupt angemessen ist, um eine Vielzahl von Bühnen, was eine Fortfolge von Bildern markierte. Außerdem war die Barockbühne, ebenso wie der Barockgarten, einerseits auf einen auf das Jenseits verweisenden Fluchtpunkt hin ausgerichtet, andererseits wurde der Horizont eingebunden.<sup>78</sup> Der Landschaftsgarten kannte, überspitzt gesagt, keine derartige Horizontalität mehr, und auch der Fluchtpunkt verschwand hinter Gebüsch oder Bäumen und lag folglich außerhalb des Bildes, außerhalb des Gartens – die bereits erwähnte Einbeziehung der den Garten umgebenden Landschaft unterstützte dies noch zusätzlich.<sup>79</sup> Die Tatsache, dass die Perspektive im Landschaftsgarten nicht mehr für das gesamte Gartenterrain ordnungs- und sinnstiftend war, zeigte sich folglich bereits in dessen formalem Aufbau, der weniger durch eine Tektonik als durch verschiedene, in sich abgeschlossene, Raumzonen geprägt war. Dennoch waren perspektivische Konstruktionen auch für den Landschaftsgarten zentral, jedoch nicht mehr im Sinne eines einzigen Fluchtpunkts, sondern als Rahmung einer Vielzahl von bestimmten Ansichten, die sich dem zentralperspektivischen Dispositiv fügten. Gleichzeitig ging es dabei nicht um den Bildcharakter einer »schönen Aussicht« – die sich hypothetisch überall, im gestalteten wie im nicht gestalteten Raum, eröffnen konnte –, sondern um eine gezielte Schaffung des Rahmens und eine dementsprechende Ordnung des Raumes mit seinen Gegenständen, der innerhalb des Rahmens sichtbar wurde – und zwar als Bild: Der dreidimensionale Raum erschien somit idealerweise innerhalb des Rahmens als flaches Bild.

Eine entsprechende Analogie zwischen zentralperspektivischem Bild und Garten findet sich bereits in zeitgenössischen Gartenbeschreibungen. Alexander Pope spricht etwa über die Grotte in seinem Garten in Twickenham als von einer Art *camera obscura*, was Buttlar hinsichtlich Joseph Addisons Idee von der bildhaften Gartengestaltung zu folgendem Schluss kommen lässt:

»Die Projektion der camera obscura erfüllte Addisons doppelte Forderung, dass ein Kunstwerk umso gefälliger sei, je mehr es die Natur nachahme, die Natur aber, je mehr sie einem Kunstwerk ähnele. Er beschreibt damit genau jene autonom-bildhafte Struktur, die die Landsitze im zweiten Drittel des Jahrhunderts bestimmt. Der Betrachter bleibt aufgefordert, einen fortwährenden Wechsel der Realitätsebenen vorzunehmen.«<sup>80</sup> Horace Walpole vertritt eine ähnliche Meinung zur Rolle des Gartenarchitekten, wenn er im 1770 entstandenen *On Modern Gardening* über Houghton, den Garten seines Vaters, spricht: »His buildings, his seats, his temples, were more the works of his pencil than of his compasses.«<sup>81</sup> Und an anderer Stelle beschreibt er die Landschaft als Bild: »An open country is but a canvas on which a landscape might be designed.«<sup>82</sup> Wichtigstes Element dieser Bildhaftigkeit – und damit einer Vorstellung von Raum, deren Ziel die Herstellung von Bildern ist – ist allerdings die Ansichtigkeit, deren Vorrangstellung sich auch die Architektur im Garten unterordnen muss, was sich am deutlichsten in Form von *fabriques* zeigt.<sup>83</sup> Walpole macht das hinsichtlich einer Brückenattrappe deutlich: »If those deceptions, as a feigned steeple of a distant church, or an unreal bridge to disguise the termination of water, were intended only to surprise, they were indeed tricks that would not bear repetition; but being intended to improve the landscape, are no more to be condemned because common, than they would be if employed by a painter in the composition of a picture.«<sup>84</sup>

Von einer direkten Einflussnahme der Bühnengestaltung auf die Landschaftsgartenarchitektur geht hingegen Günter Herzog in seiner Analyse von Hubert Roberts Rolle für die Gartenarchitektur aus, was er vordergründig an einer motivischen Komponente festmacht.<sup>85</sup> Der Landschaftsgarten steht für ihn in einer direkten Abstammungslinie von Serlios *scena satyrica*, Inigo Jones' Bühnenbild für das Maskenspiel *Florimène* sowie François Bouchers Bühnenbildentwurf<sup>86</sup> für die pastorale Oper *Issé* von André Cardinal Destouches. Nicht nur aufgrund der enormen zeitlichen und inhaltlichen Unterschiede zwischen diesen drei Bühnenmodellen muss die Annahme einer solch direkten Übertragung abgelehnt werden, sondern auch, weil dies kaum einen Hinweis darauf gibt, welche Zusammenhänge zu einem neuen Interesse an Natürlichkeit führten, das ebenso konstitutiv für den Landschaftsgarten war, aber nicht mit der Opulenz der barocken Bühnenprospekte in Verbindung zu bringen ist. Auch bleibt uns Herzog eine Erklärung schuldig, wie genau eine solche Übertragung vonstattenging.

## Blick und Beobachtung

Der Analogie von Theaterbühne und Garten folgend, wird der *Hameau de la Reine* oft als Theaterkulisse beschrieben.<sup>87</sup> Eine Analyse der Konsequenzen, die mit einer solchen These impliziert sind, oder die Überprüfung, ob es hierfür gesicherte Anhaltspunkte gibt, sind bislang ausgeblieben. Darüber hinaus lassen sich keine Quellen nachweisen, in denen vom *Hameau de la Reine* als Ort für Theaterinszenierungen berichtet wird.

Die einzige Untersuchung der (perspektivischen) Raumkonstruktion des *Hameau de la Reine* liefert Richard C. Carrott, um den Nachweis zu erbringen, dass die Anlage als Theaterraum verstanden wurde oder zumindest an einen solchen angelehnt war.<sup>88</sup> Er versucht dabei alle Blickachsen zu ermitteln, die der *Hameau de la Reine* bietet, was für ihn lediglich drei verschiedene sind, entlang derer sich das Ensemble »successful« in den Blick nehmen lässt.<sup>89</sup> Eine solche Aufteilung in richtige und falsche Ansichten sucht der bereits beschriebenen Anforderung Rechnung zu tragen, dass der Landschaftsgarten kompositorisch Gemälden entsprechende Bilder hervorzubringen habe. In letzter Konsequenz ist dies allerdings ein Beharren auf der Konstruktionsleistung der Zentralperspektive, die als einzig mögliches Mittel verstanden wird, um ein »erfolgreiches« Bild entstehen zu lassen; zugleich ist dies aber auch ein Insistieren auf Konventionen der Malerei, die auf vermeintlich immerwährenden Prinzipien der Bildformatierung beruhen.

Folgt man Carrott, dann kann der *Hameau de la Reine* von den drei möglichen Positionen, von denen aus das Ensemble gesehen werden kann, nur von einer einzigen Position aus in einer Komplettansicht erfasst werden. Diese macht er auf dem Hügel gegenüber dem Weiher, also in einer Blickrichtung von Westen, aus. Fälschlicherweise geht Carrott dabei davon aus, dass sich hier eine Ruine befand, die als idealer Aussichtspunkt auf den *Hameau de la Reine* fungiert hätte. Oben wurde bereits nachgewiesen, dass diese Ruine nie gebaut wurde und in der Planung gar für einen anderen Ort im *jardin anglais* vorgesehen war, von dem aus der *Hameau de la Reine* gar nicht erblickt werden konnte.<sup>90</sup> Der Hügel war darüber hinaus, traut man Richard Miques Plan (Abb. 16), nicht durch Wege erschlossen, sodass dort, auch ohne die Ruine, kein Aussichtspunkt angenommen werden darf. Eine ähnliche Ansicht des *Hameau* bietet sich gleichwohl aus derselben Richtung vom Ufer des Weihers aus. Diese Position wurde von Châtelet für seine Darstellung (Abb. 31) des *Hameau de la Reine* eingenommen. Allerdings ist von hier aus, wie in Châtelets Aquarell deutlich wird, die *Moulin* nicht mehr sichtbar, und die Gebäude in der zweiten Reihe sind verdeckt. Zwei weitere Positionen für »erfolgrei-

che« Gesamtansichten macht Carrott auf der Ebene des Weihers jeweils am nordwestlichen und südwestlichen Ufer aus. In beiden Fällen sind wiederum erneut nicht alle Teile des *Hameau de la Reine* sichtbar, jedoch erkennt Carrott in ihnen kompositorisch stimmige Bilder.

Die Ansichten, die Carrott anhand dieser drei Blickachsen beschreibt, sind folglich entweder eine Gesamtansicht oder aber kompositorisch effektvolle Ausschnitte, wobei er zu dem Schluss kommt, dass der *Hameau de la Reine* »is to be seen in its entirety from one viewing point as if it were a stage set«.<sup>91</sup> Alle anderen Ansichten sind seiner Meinung nach nicht vollständig oder bieten zumindest ein verzerrtes Bild der Situation. Worauf Carrott allerdings nicht eingeht, ist, dass insbesondere jene Ansichten des *Hameau de la Reine* von zweifelhafter Komposition sind, die sich bieten, wenn man dem Wegenetz aus in Richtung des *Petit Trianon* folgt – also dem Weg, den die Aristokratie normalerweise beschreiten musste, um zur Anlage des *Hameau* zu gelangen: Aus dieser Richtung kommend, ergibt sich nie der Eindruck einer angenehmen Rahmung, durch die die Anlage sowohl komplett sichtbar wäre als auch als komponiertes Bild eine Wirkung entfalten könnte, wie man das von anderen Gartenanlagen kennt.

Dessen ungeachtet sieht Carrott den Grund für die Konstruktion genau dieser von ihm behaupteten drei Blickachsen darin, dass der *Hameau de la Reine* als Theaterkulisse gedient habe und entsprechend über einen idealen Aussichtspunkt habe verfügen müssen, von wo aus die Bühnenhandlung beobachtbar war. Dies wiederum findet er darin begründet, dass Mique vermeintlich ähnliche Kulissen für tatsächliche Aufführungen im Theater von *Petit Trianon* gebaut habe, wofür sich allerdings kein Nachweis erbringen lässt, denn fast alle Bühnenbilder für Marie-Antoinette wurden von Pierre-Adrien Pâris entworfen. Zudem führt Carrott die vermeintliche Miniaturisierung der Gebäude und den gesamten Baustil des *Hameau de la Reine* auf diese These vom Garten als Theaterbühne zurück und erblickt in Marie-Antoinette als *Reine Actrice* die ideale Auftraggeberin für eine solche Aufgabe. Er verkennt in seiner Analogisierung hingegen die Rolle der Zentralperspektive für die Rokoko-Theaterarchitektur, auf die er sich dezidiert bezieht. Denn wäre dem wirklich so, dass der *Hameau de la Reine* als Theaterkulisse gestaltet wurde, müsste er sowohl eine Tiefenraumwirkung – etwa durch eine Staffelung der Gebäude oder einen sichtbaren Horizont – entfalten als auch einer konsequenten Ausrichtung der Gebäude auf diesen einen Aussichtspunkt hin Genüge leisten.

Was ist allerdings mit der These vom *Hameau de la Reine* als Theaterraum (oder zumindest Quasi-Theaterraum) impliziert? Was ist durch diesen Vergleich gewonnen? Und wie wäre das konkret vorstellbar? Der ideale

Blickpunkt, den Carrott auf dem Hügel gegenüber dem *Hameau de la Reine* ausmacht, um so die Anlage als Theaterkulisse fassen zu können, wäre für das Publikum einer Aufführung sehr weit entfernt. Weder könnten Dialoge von dieser Position aus gehört noch Gesten, Bewegungen und die Mimik von Schauspieler\*innen richtig wahrgenommen werden. Selbst eine Position am Weiherufer wäre noch zu distanziert, um einem möglichen Bühnengeschehen angemessen folgen zu können.

Es war in anderen *hameaux* nicht unüblich, dass – im weitesten Sinne – Theaterstücke inszeniert wurden. Auf die dort ausgerichteten Feste, denen immer auch eine Idee von theatraler Inszenierung innewohnte, die aber durch eine offenere Dramaturgie gekennzeichnet waren, wurde bereits eingegangen.<sup>92</sup> Für den *hameau* in Chantilly verfasste der Dramatiker Pierre Laujon, der auch für die Festinszenierungen des Prince de Condé zuständig war, das Stück *Fête villageoise*, das dort im Juni 1777 zur Aufführung kam.<sup>93</sup> Das größtenteils humoristische – teilweise ins Absurde abdriftende<sup>94</sup> – Schauspiel setzt sich aus losen Szenen zusammen, die an unterschiedlichen Orten im *hameau* aufgeführt wurden. Die Handlung ist hierbei zweitrangig – verkürzt gesagt, geht es um Prinzessin Louise, die durch den *hameau* spaziert und von allen mit Komplimenten überhäuft wird –, im Vordergrund steht die lose Interaktion mit den Bewohner\*innen des Dorfes, die teilweise von Schauspieler\*innen, teilweise von Angehörigen der Aristokratie in Chantilly gespielt wurden. Der Anfang und das Ende des Stücks sind durch den Text vorgegeben, der Status der Inszenierung wird nicht verschleiert, und es wird keinerlei Anspruch auf Authentizität erhoben. Laujons *Fête villageoise* karikiert – insbesondere durch eine spöttische Haltung gegenüber den niederen Klassen – die Vorstellung von einem Dorfleben, wie es so im unbewohnten *hameau* in Chantilly nie anzutreffen gewesen war. Das Stück selbst liefert dabei kaum Anweisungen, wie der Gartenraum als Bühnenraum für die Aufführung konkret genutzt werden soll. Aus den wenigen Angaben lassen sich aber einige Schlüsse ziehen: Jede Szene spielt an einem Ort im Garten (teilweise auch außerhalb des *hameau*, beispielsweise in der Grotte), weshalb das Publikum mobil sein musste. Zudem wird dadurch deutlich, dass die Bühnenhandlung an den vorgefundenen Raum angepasst sein muss und diesen in eine Kulisse verwandelt. Manche Szenen ereignen sich in Innenräumen, etwa im *salle à manger*, dessen in einem starken Kontrast zur Fassade stehende Innengestaltung – ein Waldpanorama (Abb. 91) – im Text sogar auftaucht: »Mam’sell voit bian que v’là une chaumière? et bian, par la vartu de la sorcellerie de la bohémienne, j’allons la changer en forest.«<sup>95</sup> Erneut ergibt sich hier ein starker Ortsbezug, indem die existierende räumliche Gestaltung in die Handlung integriert wird. Die



Bespielung der Innenräume gibt auch zu erkennen, dass es sich um ein zahlenmäßig ausgesprochen kleines Publikum handelte und die Inszenierung eine große Nähe zwischen Schauspieler\*innen und Publikum erzeugt haben muss. Der gesamte Aufbau des *hameau* in Chantilly ist durch eine Geschlossenheit gekennzeichnet, die einer solchen Funktionalisierung als Theaterraum entgegenkommt. Von einer klassischen Trennung von Bühnen- und Zuschauerraum, wie sie zu diesem Zeitpunkt längst etabliert war, kann hier folglich nicht die Rede sein, und auch eine eindeutige Rahmung der Bühnenhandlung, wie sie normalerweise durch (perspektivische) Bühnenbilder geschaffen wird, ist hier nicht vorhanden. Die räumliche Distribution der einzelnen Gebäude im *Hameau de la Reine* ist hingegen noch weitaus diffuser und verfügt über kein eindeutiges Zentrum, von dem aus die Bühnenhandlung hätte verfolgt werden können.

Der *Hameau de la Reine* kann also – wie die meisten anderen *hameaux* – nur unzureichend unter den Prämissen des zentralperspektivisch gestalteten Gartenraums oder als Theaterbühne verhandelt werden. Die meisten *hameaux* waren nicht durch eine konstruierte Bildhaftigkeit (etwa durch Rahmungen), wie diese idealerweise den Aufbau des Landschaftsgartens kennzeichnen, bestimmt. Stattdessen setzten sie dieser ein Prinzip der Räumlichkeit entgegen, durch das eine möglichst authentische Dorftopografie evoziert werden sollte. Mittels der Vermeidung idealer Blick- und Aussichtspunkte sowie der antikompositorischen Komposition von Ansichten – kurzum: in der Konstruktion eines Gewachsenseins, dessen Ausdruck darin gesucht wurde, dass es nicht als komponiertes Bild erkennbar wurde und stattdessen eine Unmittelbarkeit behauptete – wurde eine Vorstellung von Authentizität heraufbeschworen. Zum Gelingen dieses Unterfangens trug im Fall des *Hameau de la Reine* bei, dass es keinen Standpunkt gab, von dem aus sich eine kompositorisch interessante Ansicht – das heißt, eine Ansicht, wie man sie auch in einem Gemälde repräsentiert oder aber als Bühnenbild finden könnte – eröffnete.

In vorangegangenen Kapiteln wurde bereits herausgearbeitet, dass sich der *Hameau de la Reine* räumlichen Konventionen des Landschaftsgartens widersetzte und an die Stelle einer Bildhaftigkeit eine Idee von Authentizität treten ließ.<sup>96</sup> Mit Lehmann – und korrespondierend mit Diderots Theater der Echtheit – kann man dieses Raumverständnis auch als »empirischen Raum« bestimmen.<sup>97</sup> Ein solches Raumverständnis zeichnet sich in mehrfacher Hinsicht im *Hameau de la Reine* – (partiell) aber auch in den meisten anderen *hameaux* und *Dörfle* – ab, was von einer Auseinandersetzung mit perspektivischen Konstruktionen zeugt, die über die zentralperspektivische Auffassung einer räumlichen Darstellung hinausgeht und damit einem zentra-

len Ordnungsprinzip des Landschaftsgartens zuwiderläuft. Zuvörderst manifestiert sich dies in der Abgeschlossenheit des *Hameau de la Reine* und damit in der sowohl räumlichen als auch bildlichen Abkopplung vom *jardin anglais*. Die Entfernung möglicher Ausblicke ist zu groß, als dass diese als – wenn auch nur bildhafte – Elemente in den Landschaftsgarten hätten integriert werden können. Stattdessen wurde ein großer Aufwand betrieben, um genau dies zu verhindern, was vor allem in Gestalt des künstlich aufgeschütteten Hügels, der eine solche Sicht verhinderte, umgesetzt wurde. Letztlich wurde damit eine noch größere Distanz zum *Petit Trianon* und erst recht zum Schloss etabliert. Durch diese betonte Trennung sollte wiederum die vermeintliche Authentizität des Ortes – auch im Sinne eines Ortes der Privatheit und Intimität – unterstrichen werden. In der Geschlossenheit der Anlage tat sich eine Analogie zur *Vierten Wand* auf, ging es in beiden Fällen doch um den Ausschluss eines Publikums beziehungsweise wurde hier wie dort die Vorstellung evoziert, dass die aufgeführte »Handlung« auf sich selbst ausgerichtet war und keinerlei Beobachtung stattfand. Die implizierte Folge dieses Ausschlusses war, wie bereits in Bezug auf Diderots *Vierte Wand* deutlich wurde, eine Steigerung des Wahrnehmungserlebnisses durch das Versprechen eines Mehrs an Authentizität des Gesehenen. In diesem Sinne war die Trennung von Publikum und Bühne eine Nicht-Trennung. Was bei Diderot lediglich ein Gedankenspiel blieb, um die Rezeption und Produktion eines Stückes zu steuern, aber noch keine (oder nur eine sehr geringe) Auswirkung auf die Theaterarchitektur hatte, scheint im *Hameau de la Reine* seine räumliche Manifestation gefunden zu haben. Es kam hier zu einer Durchdringung der Sphären von Sehen und Gesehenwerden, die sich räumlich durch die Nachahmung einer Dorfstruktur ergab. Der Modus der Betrachtung war an die körperliche Bewegung durch den *Hameau de la Reine* gebunden, was dem Ideal eines immobilen Augpunkts der Zentralperspektive, wie es für die Theaterarchitektur und den Landschaftsgarten wesentlich war, zuwiderlief. Man war immer schon Teil der Darstellung und befand sich kaum in einer externen Position – die Markierung einer Differenz zwischen denjenigen, die betrachteten, und denjenigen, die betrachtet wurden, wurde jedoch trotzdem aufrechterhalten. Folge und Grund dieser Abgeschlossenheit waren der Charakter des Privaten: Der *Hameau de la Reine* war nicht als für die höfische Öffentlichkeit konzipierter Raum entwickelt worden, weshalb hier ein klassischer Aufführungscharakter und das Bedienen tradierter Blickmuster nicht gewährleistet werden mussten. Miquès *hameau* in Bellevue funktionierte – soweit sich das aus dem wenigen vorhandenen Bild- und Kartenmaterial erschließen lässt – nach demselben Prinzip: Er war ebenfalls von der restlichen Gartenanlage abgetrennt, bot kaum »gelun-

gene« Ansichten und war daher in sich geschlossen. Ins Bild gesetzt ist diese räumliche Vorstellung in einem Stich von Godefroy Engelmann (Abb. 87), der den Blick durch ein massives Tor – das so nie vorhanden war – inszeniert und damit die Abgeschlossenheit des *hameau* unterstreicht.

Wie Diderots Theater, welches ein bürgerliches Interieur zum Schauplatz hat, eine Bühne ist (und notwendigerweise bleibt) und nur im Sinne der notwendigen Fiktion des Nicht-Theaters als »echt« gelten kann, ist der *Hameau de la Reine* nur unter eben den gleichen Bedingungen ein »wirklicher« Bauernweiler. Einerseits liegt der Unterschied zwischen dieser Täuschung und der des zentralperspektivisch organisierten Theaters oder Gartens darin, dass jene nicht mehr mit illusorischen Bildmitteln vollzogen wird und der Begriff der Täuschung nun auf einer anderen Ebene ansetzt, nämlich jener der Negation einer bildhaften Raumorganisation und der Vorstellung von einem empirischen Raum, der von allen Seiten betrachtet und durchschritten werden kann. Diese Negation funktioniert aber wiederum selbst als theatrale Darstellung, sie ist das produktionsästhetische Moment, das man erneut als Authentizitätseffekt beschreiben kann. Die räumliche Anordnung des *Hameau de la Reine*, also die Konstruktion einer Vorstellung von einem empirischen Raum, ist Teil eines Prozesses der Hervorbringung von Authentizität, durch den letztlich die Präsenz der exponierten Körper gewährleistet wird. Es ist, mit Derrida gesprochen, die Behauptung eines »Theater[s] ohne Darstellung«. <sup>98</sup>

Entsprechend bot sich der *Hameau de la Reine* nicht als Hort der Intimität dar, in dem jegliches höfische Gebaren außen vor – wortwörtlich: *draußen* – blieb und »echte« Authentizität möglich war. Vielmehr zeigte sich Authentizität als dekoratives Element, Echtheit wurde im Register des Ästhetischen präsentiert. Dies wird auch deutlich in der Darstellung von Betrachter\*innen-Positionen in Blarenberghes Miniaturen, womit die These vom *Hameau de la Reine* als Fiktion eines empirischen Raums konkretisiert werden kann. Der *Tour de Marlborough* ist das einzige Element, das dem vernakulären Charakter – in Funktion und Ästhetik – der übrigen Gebäude nicht entspricht. In einer der beiden Miniaturen Blarenberghes (Abb. 4), die den Turm zeigen, wird er zum Aussichtspunkt, der einen Blick auf das unmittelbare Geschehen im Weiler, aber auch in die Ferne, gewährt. Mutmaßlich handelt es sich bei den beiden dargestellten Personen um Louis XVI. und den Dauphin. Der *Tour de Marlborough* ermöglicht eine Position der Beobachtung, die zwar im Zentrum des *Hameau de la Reine* verortet ist, die aber ob ihrer Exponiertheit ein Außen markiert. Der Turm entspricht nicht dem Modell des Panopticons, wie es Jeremy Bentham just im Zeitraum der Entstehung des *Hameau de la Reine* entwickelte, denn die Personen auf dem Turm können

ebenfalls gesehen werden.<sup>99</sup> Dennoch gibt es eine Ähnlichkeit zwischen beiden in ihrer Funktion als »Typ der Einpflanzung von Körpern im Raum, der Verteilung von Individuen in ihrem Verhältnis zueinander, der hierarchischen Organisation«.<sup>100</sup> Michel Foucault versteht das Panopticon als Raummodell, das auf die »Geburt des Menschen als Wissensgegenstand« reagiert.<sup>101</sup> Die Grundlage für ein solches Modell ist die Vorstellung von einem empirischen Raum als einem Raum, in dem (und durch den) Körper beobachtbar werden.

Mit dem Laubengang und der Galerie zwischen *Maison de la Reine* und *Maison du Billard* besteht ein weiterer exponierter Aussichtspunkt. Von hier aus kann zwar nicht der gesamte Weiler eingesehen werden, doch eröffnet sich eine fast komplette Ansicht. Was man von dort aus – erneut ist damit ein Gegenargument zu Carrott genannt, der nur Blicke *auf* die Gebäude, nicht aber Blicke *aus* den Gebäuden berücksichtigt – zu sehen bekommt, ist durch eine Geschlossenheit gekennzeichnet. Ein Außen ist kaum sichtbar, viel eher wird ein Blick auf den Weiler als Einheit ermöglicht. Beide Blickpositionen, sowohl vom *Tour de Marlborough* als auch von der Galerie und dem Laubengang, waren – verbrieft durch Blarenberghes Darstellung sowie durch die Funktionen des *Maison de la Reine* und des *Maison du Billard* – ausschließlich der Aristokratie vorbehalten. Diese architektonischen Vorrichtungen dienten demnach primär der Etablierung von idealen Aussichtspunkten, von denen aus – allerdings nur von privilegierten Personen – das Geschehen im Weiler beobachtet werden konnte. Ging es beim Panopticon um die Disziplinierung eines Körpers, so ging es im *Hameau de la Reine* um das ästhetische Vergnügen, Körper zu beobachten – der Mensch war hier ebenfalls »Wissensgegenstand«, jedoch war es ein ästhetisches Wissen. Das hierarchische Machtverhältnis löste sich dadurch allerdings nicht auf.

Blarenberghes andere Miniatur, in der der *Tour de Marlborough* zu sehen ist (Abb. 3), liefert einen weiteren Hinweis auf den *Hameau de la Reine* als Ort des höfischen Vergnügens, jedoch spielt hier die Beobachtung »anderer« Körper keine Rolle. Das Bild zeigt eine Art Fischerstechen, an dem ausschließlich Adelige teilnehmen. Von einem ländlichen Treiben findet sich hier keine Spur, stattdessen wird der *Hameau de la Reine* zu einer in seiner Bauästhetik austauschbaren Kulisse – derlei Veranstaltungen wurden etwa auch im *Grand Canal* oder dem *Bassin d'Apollon* im Garten von Versailles durchgeführt. Für ein solches Fest im *Hameau de la Reine* finden sich keine Quellen, aber Blarenberghes Projektion gibt Aufschluss über die vorgesehene Nutzung des Raumes. Der *Hameau de la Reine* wird hier mühelos in das höfische Leben eingegliedert, jegliche Vorstellungen von Privatheit und Intimität werden dabei ausgeblendet. Weil Blarenberghes dieses Bild für Marie-Antoinette anfer-

tigte, kann man davon ausgehen, dass eine solche Nutzung nicht komplett undenkbar gewesen war. Darüber hinaus sagt diese Inszenierung auch etwas über Blickpositionen im *Hameau de la Reine* aus: Die Zuschauer\*innen des Fischerstechens sind um den Weiher herum angeordnet oder beobachten das Geschehen vom *Tour de Marlborough* aus. Erneut gibt es also weder eine einzige privilegierte Blickposition noch eine Trennung von Publikum und Bühne – insofern man hier den Begriff der Bühne, etwas überstrapaziert, benutzen kann –, sondern es gehen beide ineinander über.

Die Aufhebung der Trennung von Publikum und Bühne, von Zuschauer\*in und Schauspieler\*in, ist auch die Basis von Rousseaus Vorstellung von der Ersetzung des Theaters durch das Fest, die auf ein »Theater ohne Darstellung« zielt, dem ein Begriff der Echtheit zugrunde liegt: »Was werden aber schließlich die Gegenstände dieses Schauspiels sein? Was wird es zeigen? Nichts, wenn man so will. Mit der Freiheit herrscht überall, wo viele Menschen zusammenkommen, auch die Freude. Pflanzte man in der Mitte eines Platzes einen mit Blumen bekränzten Baum auf, versammelt dort das Volk, und ihr werdet ein Fest haben. Oder noch besser: stellt die Zuschauer zur Schau, macht sie selbst zu Darstellern, sorgt dafür, daß ein jeder sich im andern erkennt und liebt, daß alle besser miteinander verbunden sind. Ich brauche mich nicht auf die alten Griechen zu berufen, es gibt neuere, es leben noch heute welche, und ich finde sie mitten unter uns. [...] Man kann so nützliche und angenehme Veranstaltungen gar nicht genug vermehren [...].«<sup>102</sup> Rousseau buchstabiert hier eine Unmittelbarkeitsfantasie aus und nennt mit dem Kriterium der Nützlichkeit und dem Auffinden von ursprünglicher Authentizität ferner zwei Stichworte, die für unser Unterfangen später noch wichtig werden.<sup>103</sup> Noch extremer als in Diderots Theater geht es hier um den Anspruch der absoluten Negation einer Darstellung. Ohne eine direkte Übertragung zu forcieren, scheint dem *Hameau de la Reine* ebenfalls eine solche Vorstellung vom »Theater ohne Darstellung« zugrunde zu liegen: Die beteiligten Personen spielen *sich selbst* (wenn man überhaupt, im strengen Sinne, von »spielen« sprechen kann); die Architektur ist keine Kulisse, sondern sie dient (meist) tatsächlich den Funktionen, die an ihr sichtbar werden; die ausgeführten Tätigkeiten sind keine theatralen Handlungen, sondern »echte«. Trotzdem ist der *Hameau de la Reine* durch dieselbe Paradoxie gekennzeichnet, die Rousseaus Passage charakterisiert: So sehr Rousseau noch von Begriffen wie »Zuschauer« und »Darsteller« ausgeht und entsprechend die noch immer vorherrschende Vorstellung von Theatralität – Ausgangspunkt für Rousseaus Kritik ist das Theater als Ort der Darstellung, der Re-Präsentation und damit auch der Uneigentlichkeit der Schauspieler\*innen – nicht zu überwinden ver-

mag, so sehr ist auch der *Hameau de la Reine* durch eine solche Trennung bestimmt. Anders ausgedrückt: Auch die zu beobachtenden, »echten« Handlungen sind Teil eines Kalküls, das auf einen theatralen Effekt abzielt. Erneut ergibt sich das Problem, dass Authentizität, sobald sie dargestellt wird, in ihr Gegenteil kippt.

Claude-Henri Watelet entwickelt in seiner Gartentheorie eine ähnliche Vorstellung vom »Mitspielen«, allerdings ist diese durch ein dezidiertes Trennungsmoment gekennzeichnet. Denn einerseits können die Bewohner\*innen eines Dorfes ihre eigene Situation nicht als ästhetische wahrnehmen (»s'il connoissoient mieux le prix des biens dont ils jouissent, ou dont ils pourroient jour!«), andererseits können die Besitzer\*innen zwar über diese »scènes« nachsinnen (»réflêchie de toutes ces scènes pastorales«), zugleich werden sie aber als Schauspieler\*innen ebenfalls integriert (»C'est en l'habitant que le possesseur devient lui-même acteur de sa scène pastorale«).<sup>104</sup> Die Bestimmung des ländlichen Treibens als Schauspiel (»scènes«) kann demnach nur von einer Seite, jener der Zuschauer\*innen – die zwar zu »acteurs« gemacht werden, aber, im Gegensatz zu den anderen »Schauspieler\*innen«, zugleich immer Zuschauer\*innen bleiben –, geltend gemacht werden. Das »Mitspielen« ist im *Hameau de la Reine* durch eine ähnliche Distanz bestimmt, die sich zudem räumlich und materiell manifestiert: unterschiedliche Zonen und Gebäude für die Bediensteten und die Aristokratie; einzig der Aristokratie vorbehaltene Aussichtspunkte; das Nebeneinander von Arbeit und Nicht-Arbeit<sup>105</sup> beziehungsweise richtigen und miniaturisierten Werkzeugen (Abb. 81). Von einer Nivellierung zwischen Zuschauer\*in und Schauspieler\*in im Sinne Rousseaus kann hier folglich, trotz des Aufwands, der betrieben wird, um eine solche Uneindeutigkeit zu produzieren – beispielsweise durch Propagierung einer räumlich und zeitlich diffusen Idee von »Aufführung« –, nicht die Rede sein. Vor diesem Hintergrund lässt sich erneut Diderots Vorstellung von der *Vierten Wand* als einem »Theater der Echtheit« in Anschlag bringen: Die vermeintliche Authentizität dessen, was zur Aufführung kommt, und die dafür entwickelten notwendigen Fiktionen verfolgen in der größtmöglichen Affizierung der Zuschauer\*innen ihr einziges Ziel. Die Trennung zwischen Subjekt und Objekt eines Blicks wird nicht nur aufrechterhalten, sie wird geradezu verfestigt.

Die Beschreibungen und Abbildungen des *Hameau de la Reine* deuten nur vage darauf hin, dass die Angestellten primär Gegenstand eines Blicks waren, weshalb sich erneut der Vergleich mit verwandten Anlagen lohnt. Caspar Voght schildert eine Situation in seiner – einem *hameau* nicht unähnlichen – Anlage in Flottbek bei Hamburg: »Das gemüthliche Ansehn dieser Menschen,

wenn sie an Sonn- und Festtagen wohlgekleidet vor ihren Häusern sitzen und ihre Kinder um sie herum spielen, giebt eine treffliche Staffierung dieser holländischen Ansicht ab.«<sup>106</sup> Voght fasst die Begebenheit, wie seine Wortwahl impliziert, als Bild auf, jedoch weniger im Sinne einer Komposition, vielmehr soll mittels dieser Beschreibung eine vermeintliche Szene des Alltags ästhetisch aufgewertet werden. Die Bezeichnungen »Staffierung« und »holländische Ansicht« dienen der rhetorischen Legitimation der zum ästhetischen Objekt gewordenen und damit auf einen Blick ausgerichteten Körper: Zum Bild geworden, ist der Körper Objekt einer ästhetischen Anschauung. Auch Charles-Joseph de Ligne legt Zeugnis von einer ähnlichen Vorstellung hinsichtlich seines »village tartare« ab, wobei hier die Einseitigkeit des Blicks noch gesteigert wird und man von einem panoptischen Blick sprechen kann. So schreibt er, dass man aus dem »französischen Teil« in Belœil das Dorf erblicken könne, ohne selbst gesehen zu werden: »On y voit tout, sans être vu.«<sup>107</sup> Es gibt demzufolge eine privilegierte Position, von der aus das »tableau mouvant continuel«, bestehend aus »tout mon village«, perfekt – und das heißt: ohne selbst gesehen zu werden – betrachtet werden kann.

An dieser Stelle lässt sich – auch in Rückbezug auf die bereits erwähnten »ausgestellten Körper«<sup>108</sup> – zusammenfassen, auf welcher Grundlage in den *hameaux* Körper exponiert und welche räumlichen Verfahren dafür entwickelt wurden. Wie im Fall von Diderots Theater, aber auch in Rousseaus Konzept vom Fest als »Theater ohne Darstellung«, war auch für die *hameaux* entscheidend, dass Körper *als sie selbst* gezeigt wurden. Die vermeintliche Authentizität der Körper wurde zum wichtigsten Kriterium dessen, was zu sehen war und was gezeigt werden sollte. Diese Anschauung kippte jedoch in ihr Gegenteil, worin eine der »zentralen Paradoxien moderner Authentizität« fassbar wird: »Existenz und Darstellung von Authentizität schließen sich gegenseitig aus.«<sup>109</sup> Das Zeigen der Körper *als sie selbst* war notwendigerweise nur im Modus der Ostentation (und damit, zumindest auf der Ebene der Darstellung, als das Gegenteil von Authentizität) möglich. Dass die Architektur des *Hameau de la Reine* – analog zum Raumverständnis der *Vierten Wand* – die Körper zu einem Element der Ostentation machte, zeigte sich an der Einseitigkeit der Blickpositionen. Im Gegensatz zu Belœil und Diderots *Vierter Wand* wurde zwar im *Hameau de la Reine* (und in Flottbek) nicht die Position der Zuschauer\*innen (und damit zugleich: der Akt des Zuschauens) unsichtbar gemacht, doch war auch dort das Verhältnis von einer Einseitigkeit gekennzeichnet, die räumlich markiert wurde: Zonen, die ausschließlich für die Aristokratie reserviert waren und deren einzige Funktion darin bestand, einen möglichst allumfassenden Blick auf das Geschehen der Angestellten zu gewähren.<sup>110</sup>

Sowohl im Theater als auch im Garten vollzog sich die Trennung zwischen denen, die schauten, und denen, die angeschaut wurden, indessen nicht nur räumlich, sondern entlang sozialer Kategorien: Es waren ausschließlich die niederen Stände, die zu Objekten eines Blicks wurden. In diesem Sinne markierte der *Hameau de la Reine* keine »Porosität sozialer Ordnungen«, um eine Formulierung Ludger Schwartes aus einem nicht unähnlichen Kontext zu bemühen,<sup>111</sup> sondern zementierte eine gesellschaftliche Ordnung.<sup>112</sup>



# Ökonomie

## Derbe Rustikalität

Eine weitverbreitete These der Forschung zum *Hameau de la Reine* lautet, dass sich Marie-Antoinette mit dieser Anlage ihre Sehnsucht nach dem »einfachen Landleben« habe erfüllen wollen. Alain Baraton, dessen Ausführungen dafür exemplarisch stehen, schreibt etwa: »La reine veut s'adonner aux plaisirs champêtres. Elle aime ces ambiances villageoises où elle peut pendant quelques heures vivre loin des contraintes de la cour. Marie-Antoinette est reine de France, mais elle n'est vraiment heureuse que lorsqu'elle est souveraine de son modeste village. Et son village deviendra magnifique.«<sup>1</sup> Selbst wenn man die verklärend-romantisierende und psychologisierende Dimension des Zitats außer Acht lässt, bleibt zu fragen, was genau unter den »plaisirs champêtres« zu verstehen ist und wie ein solches Vergnügen Teil einer höfischen Kultur werden konnte. Das bedeutet auch, nach der historischen Entwicklung des Landlebens, dem wechselnden Status des Dorfes und dessen ästhetischen Verarbeitungen zu fragen, denn »das« Landleben als solches gibt es nicht.

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts lässt sich in Frankreich ein Bedeutungswandel des Landlebens beobachten, der eng mit der Frage nach dem Stellenwert des Dorfes verbunden war. Der Ausgangspunkt im 17. Jahrhundert war jedoch ein dem Dorf entgegengesetzter Begriff des Landlebens. Während Landsitze bereits in der Antike und Renaissance<sup>2</sup> als bevorzugte Wohnorte empfohlen wurden, entwickelte sich mit der *Maison de Plaisance*<sup>3</sup> im Frankreich des 17. Jahrhunderts ein neuartiger Gebäudetypus, der fortan das Ideal des adeligen Landlebens bestimmte. Die *Maison de Plaisance* stand sowohl in Opposition zum Leben in der Stadt als auch zum Leben am Hofe. Der Begriff umschloss nicht nur unterschiedliche Größen und Bauweisen, sondern auch die Nutzung war nur vage definiert. Entscheidend war jedoch die Abgrenzung zwischen der *Maison de Plaisance* als Ort des Vergnügens und anderen ökonomisch genutzten Landhäusern – eine Unterscheidung, die bereits bei Vitruv und insbesondere in seiner Nachfolge bei Alberti mit der Differenzierung zwischen *Villa urbana* und *Villa*

*rustica* getroffen worden war.<sup>4</sup> Damit ist auch eine Gemeinsamkeit zwischen ihr und der römischen Villa und deren Nachfolgerinnen benannt, denn »the pleasure factor is what essentially distinguishes the villa residence from the farmhouse and the villa estate from the farm.«<sup>5</sup> Denn Landleben bedeutete hier nicht *rusticité*, im Sinne eines einfachen, rustikalen oder bäuerlichen Lebens auf dem Land, sondern eine sowohl durch die Tradition der Pastorale verklärte Version als auch eine an die Bedürfnisse des Adels angepasste Lebensform. So warnte René Bary in seiner in adeligen Kreisen viel rezipierten Dialogsammlung *L'esprit de cour, ou les conversations galantes* im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts noch vor den Gefahren des »wirklichen« Landlebens: »On ne voit que des eaues et des Forests, des bestes et des Païsans; que des hommes sales et indoctes, rudes et stupides; que des hommes qui n'ont jamais perdu de veuë la pointe de leur clocher, qui n'ont jamais passe d'une Poste les limites de leur pays, et qui n'estans informez des particularitez de nostre grande Ville que par des relations niaises et fantastiques, ne parlent du Louvre, que comme le vulgaire parle du Palais du Grand Mogar.«<sup>6</sup> Das Leben auf dem Land, entspricht es nicht der adeligen Variante, wird hier mit negativen Eigenschaften belegt: Das Land und seine Bewohner\*innen werden als schmutzig, dumm, vulgär und ungebildet beschrieben.

Der Ausschluss der ländlichen Lebenswirklichkeit zeigt sich auch in Abbildungen der *Maisons de Plaisance*. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts verschwanden ländliche Attribute zusehends aus Darstellungen von *Maisons de Plaisance*, und Landwirtschaft war »allenfalls als ein vom Ziergarten aus gesehener Hintergrund, als kultivierte Landschaft, von Interesse«,<sup>7</sup> während zuvor durchaus Bauernhöfe, Bauern und Bäuerinnen sowie landwirtschaftliche Tätigkeiten präsentiert worden waren – wenn auch zur Demonstration der Überlegenheit des Adels, der seine Untertanen dabei überwacht, und eben nicht im Sinne einer positiven Bewertung des bäuerlichen Landlebens (Abb. 104). Man kann dieses Verschwinden der ländlichen Attribute zwar als Teil des damaligen gartenkünstlerischen Programms einer durch Geometrie beherrschten, aufgeräumten Natur begreifen, das auch für die Gartenanlagen der Landsitze bestimmend war und das jegliche Spuren einer landwirtschaftlichen Nutzung oder eines natürlichen Gewachsenseins zu tilgen versuchte, jedoch tauchte eine solche Ästhetik nicht aus dem Nichts auf und ist nicht allein durch eine rein gartenkünstlerische Entwicklung zu erklären. Der Ausschluss des Ländlichen aus Darstellungen muss deshalb auch in Bezug auf die Veränderung der ökonomischen Bedeutung der Agrarwirtschaft für den Adel im Zuge der Fronde (1648–1653) analysiert werden, da dieser umgreifende Wandel andere Repräsentationsmodi erforderlich machte.<sup>8</sup> Der Adel

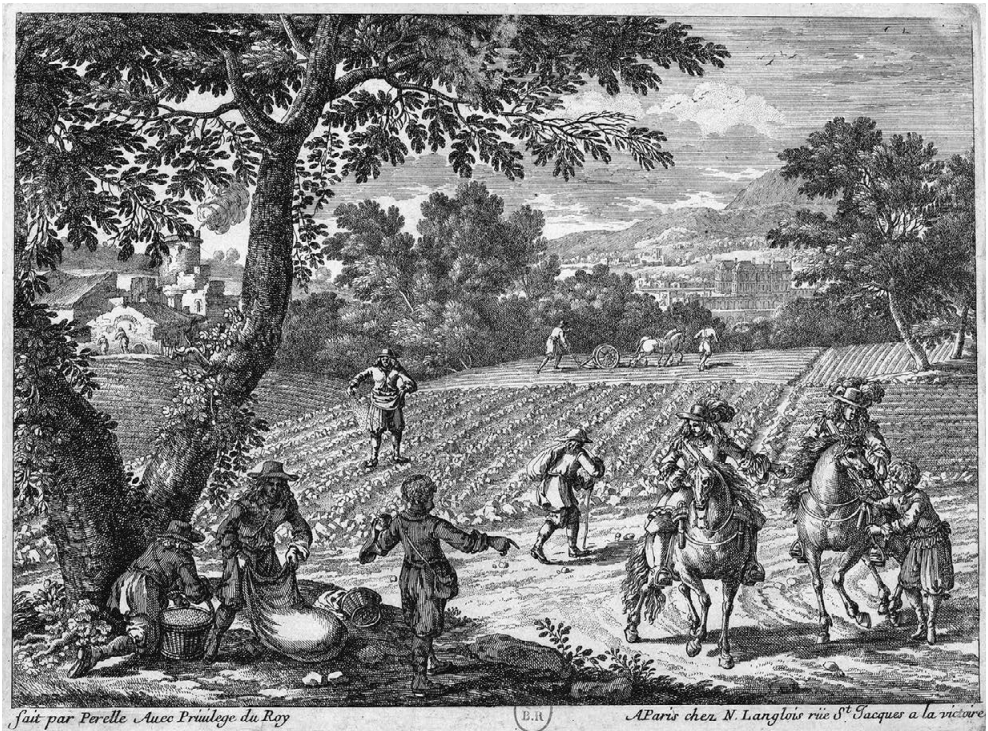


Abb. 104: Gabriel Perelle, *Scène champêtre, fait par Perelle avec privilège du Roy*, undat., Radierung auf Papier

hatte nun keinen alleinigen Anspruch mehr auf die Erträge der Landwirtschaft. Insbesondere im Pariser Umland ging ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ein großer Anteil der Ländereien in den Besitz von Bürgern über, in deren Höfen sich ökonomischer Nutzen und Erholung vom städtischen Leben nicht ausschlossen.<sup>9</sup> Für den Adel hingegen war das Landleben nicht mehr an einen ökonomischen Ertrag gekoppelt, worüber die formal gestalteten Gärten Auskunft geben, waren sie doch nichts anderes als »der landwirtschaftlichen Nutzung weitgehend entzogene Flächen« und »daher nicht nur Ort, sondern auch Beweis für ein ökonomisch unbeschwertes, den Lustbarkeiten gewidmetes Landleben«. <sup>10</sup> Allein durch die Tilgung jeglichen Bezugs auf eine dörfliche Kultur wurde betont, dass es sich um eine aristokratische Kultur handelte, die keinerlei Beziehung zu anderen Klassen hatte. Nichts läge demnach ferner, als diese Landsitze in Verbindung mit einer Vorstellung zu bringen, die das Rustikale und Vernakuläre preist.

## Höfisches Arkadien

Je stärker jedoch die ökonomische Realität des Landlebens verdrängt wurde und je mehr die Berührungen des Adels mit dieser im Zuge des Prozesses der Verhofung abnahmen, desto mehr wurde das Land zu einem aristokratischen Sehnsuchtsort. Norbert Elias bestimmt das Landleben als einen »Gegenstand der Sehnsucht« der Aristokratie, die durch die Verhofung »komplizierten hierarchischen Zwängen« unterlag, wodurch es zum »Symbol der verlorenen Unschuld, der ungebundeneren Einfachheit und Natürlichkeit« wurde.<sup>11</sup> Wenn man sich allerdings ansieht, was das Objekt der Sehnsucht war, stößt man lediglich auf Substitute in Form von Romanen wie Honoré d'Urfés *L'Astrée* oder von Gemälden Antoine Watteaus und Jean-Baptiste Paters, die in der Tradition der antiken Pastorale und Anacreontik stehen und deren Figurenrepertoire sich hauptsächlich aus Schäfern und Schäferinnen zusammensetzt.<sup>12</sup> Es war ein Interesse am Landleben, das nicht mit dessen Wirklichkeit identisch war, sondern in einem zu diesem konträren Umfeld entwickelt wurde, nämlich am Hof. Die spezifische Qualität dieser Arkadienvorstellungen beruht auf einer dialektischen Struktur: »[...] simplicity versus sophistication, innocence versus corruption (or experience) [...] *otium* versus *negotium*, peace versus war, communal affiliation versus individual aggression (or industry), and so forth. At the most fundamental level, these analogues articulations are mutually translatable as the abstract opposition between nature and artifice (or simply art).«<sup>13</sup> Auch der Ort der Pastorale und der *fête galante* wurde durch eine Abgrenzung definiert, und zwar durch eine doppelte, manifestierte sich diese doch sowohl in einem Gegensatz zur Stadt und zum Hof als auch zum Dorf. Diese Abgrenzung wird in dreifacher Hinsicht greifbar: Erstens spielt die Handlung der *fêtes galantes* beziehungsweise der literarischen Pastorale nicht in der Jetztzeit, sondern wird zumeist in das »Goldene Zeitalter« verlegt. Die *fêtes galantes* von Antoine Watteau – eine Bildgattung, die sich überhaupt erst als Reaktion auf diesen Maler herausbildete<sup>14</sup> – weisen Merkmale auf, die die Handlung in einer anderen Zeit verorten. In *Pèlerinage à l'île de Cythère* gibt bereits der Bildtitel einen Ort an, der nicht im Hier und Jetzt angesiedelt ist, und auch die Cherubinen entstammen einer anderen Zeit. Die Personen in Watteaus Gemälde – aber auch in anderen *fêtes galantes* – sind elegant gekleidet, es ist eine unkultivierte und dennoch idyllische Landschaft, die jedoch noch nicht auf den erst später entstehenden Landschaftsgarten verweist. Selbst wenn die Handlung nicht in eine andere Zeit versetzt ist, zeichnen sich die Szenen der *fête galante* durch ihren »utopischen Grundcharakter« aus.<sup>15</sup>

Zweitens besteht das Personal der *fête galante*, wenn nicht ein Kreis aus Adeligen – verkleidet oder nicht verkleidet – selbst dargestellt ist, nicht aus der einfachen, bäuerlichen Landbevölkerung, sondern entweder aus Schauspieler\*innen, Schäfer\*innen oder zumindest aus adrett gekleideten Dorfbewohner\*innen. Die Schäfer\*innen boten für die Aristokratie ein geeignetes Identifikationspotenzial, weil in ihnen selbst in der Negation des höfischen Lebens die Mechanismen desselben fortwirkten. Was Klaus Garber in Bezug auf *L'Astrée* nachweist, gilt auch für die Gesamtheit der literarischen und bildlichen Arkadientradition im 17. und 18. Jahrhundert: »Die Astrée konnte zum vollendetsten Zeugnis höfischer Pastoralpoesie werden, konnte die Höfe Europas erobern, weil in den Schäfern Celadon und Astrée [...] Exempel heroischer Selbstüberwindung, heroischer Treue präsentiert wurden, in denen das neo-stoizistische constantia-Ideal schäferlich verklärt in Erscheinung trat und Adel wie Fürstentum Möglichkeiten der Identifikation bot.«<sup>16</sup> Dem entspricht auch die Landschaft der *fête galante*, die nicht nur eine unkultivierte und idealisierte Natur darstellt, sondern zumeist auch keine Behausungen aufweist. Architektur dient in den meisten Fällen entweder als Verweis auf die Antike – etwa mitten im Wald stehende eingewachsene Torbögen – oder zeigt sich als temporäre Architektur – etwa in Form von Zelten. In nur wenigen Fällen tauchen, wenn auch idealisiert, als dörflisch zu beschreibende Häuser auf, wobei das eher als eine Aufnahme der flämischen Bildtradition gewertet werden muss, als dass es hier um die Abbildung der zeitgenössischen Dorfarchitektur ginge.

Drittens, und als Folge der beiden ersten Punkte, zeichnen sich *fête galante* und Pastoralen durch die Abwesenheit der Darstellung von Arbeit aus: Das Wort »fête« verweist bereits auf den Ausnahmestatus des Inhalts. Dies ist nicht nur durch die Zeit der Handlung – das Goldene Zeitalter – zu erklären, in der der »cure of labour«<sup>17</sup> noch nicht auf der Menschheit lastete, sondern es wird hierdurch wiederum ein Identifikationspotenzial für die höfischen Rezipient\*innen geboten. Die Szenen der *fêtes galantes* zeigen eine Unbeschwertheit, die zugleich mit einer höfischen Grazilität gepaart ist. An die Stelle einer arbeitenden Landbevölkerung treten Personen, deren Körperhaltungen denen des Balletts entsprechen.

Der Erfolg der *fête galante* in der Malerei und in der anakreontischen Literatur gründete demnach nicht allein darauf, dass sie als Sehnsuchtsort einen Gegensatz zum Leben am Hof bildete, vielmehr ging es um die Einhegung des Gegenpols durch Einbindung in die höfische Kultur. Die Sujets der Pastoralen und *fêtes galantes* wurden dergestalt gewählt, dass sie dem Adel ein Identifikationspotenzial boten. Diese Motive und die Form der Identifikation konnten jedoch noch nicht als Teil eines Folklorismus bezeich-

net werden, da sie sich nicht auf die Volkskultur bezogen, sondern lediglich die aristokratische Kultur in ein anderes utopisches Setting verlegten. Die Aneignung einer vernakulären Ästhetik des *Hameau de la Reine* und anderer *hameaux* setzte sich von dieser Tradition ab: Der Verlagerung in eine andere, utopische, Zeit stand ein als »echtes« Dorf der Gegenwart gekennzeichnete Ort gegenüber, wenngleich in Form eines »Allochronismus«. <sup>18</sup> Das Personal bestand nicht aus Adligen, Schauspieler\*innen oder Schäfer\*innen, sondern aus der arbeitenden, bäuerlichen Landbevölkerung. Zudem entfielen alle Referenzen auf die Antike, was auch für alle anderen *hameaux* galt (lediglich das *Dörfle* in Hohenheim bildete hier einen Sonderfall mit der in ein antikes Ruinenfeld eingebundenen Dorfstruktur). Nicht-Arbeit wurde durch tatsächliche Arbeit ersetzt, die ein zentrales Kriterium für die Echtheit der *hameaux* darstellte. Das Verhältnis von *fête galante* und *hameau* war nicht nur ein von Brüchen gekennzeichnetes, sondern auch eines der Kontinuität, wäre der *hameau* doch ohne die Voraussetzung, dass ein ähnliches Thema am Hof mit der *fête galante* bereits etabliert war, kaum denkbar gewesen. Denn der Realismus und die behauptete Echtheit der Bauern und Bäuerinnen und ihrer Umwelt waren der Versuch, »not to kill off the superannuated shepherds of Pastoral, but to inoculate them with a dose of the new critical rationalism that would otherwise have wiped them out«. <sup>19</sup>

Waren die *fête galantes* Teil einer aristokratischen Bildtradition, so wurden sie wiederum zum Vorbild für tatsächliche Feste, wie sie an anderer Stelle bereits beschrieben wurden. <sup>20</sup> Die Entwicklung von galanten Festen hin zu Dorfhochzeiten und anderen rustikalen Ereignissen, die sich in dieser Festkultur zeigte, darf nicht als ein Bruch mit der pastoralen Tradition verstanden werden, durch den eine folkloristische Motivik etabliert worden wäre, viel eher ist sie als Transformation zu bestimmen. Im Fall des *Hameau de la Reine* liegen allerdings keine Quellen vor, die darauf hindeuten, dass dort jemals Feste gefeiert wurden. Auch für den *jardin anglais* sind nur wenige solcher Anlässe gesichert. Vincent Marie Viénot de Vaublanc behauptet zwar in seinen Memoiren, dass Marie-Antoinette im Sommer jeden Tag einen Ball veranstaltet habe, der auch einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gewesen sei. <sup>21</sup> Diese »Erinnerung« des Royalisten Vaublanc lässt sich mit keiner anderen Quelle belegen. Sie stellt den Versuch einer posthumen Rehabilitation Marie-Antoinettes dar, wie sie im 19. Jahrhundert gängig wurde. Jedoch bezeugt seine Schilderung, dass solche Feste durchaus hätten stattfinden können.

Wirft man einen Blick auf die Dekorationen der Feste, die zu Marie-Antoinettes Zeit am französischen Hof veranstaltet wurden, fällt auf, dass dort kaum rustikale Motive auftauchten und das Thema »Dorf« gänzlich abwesend

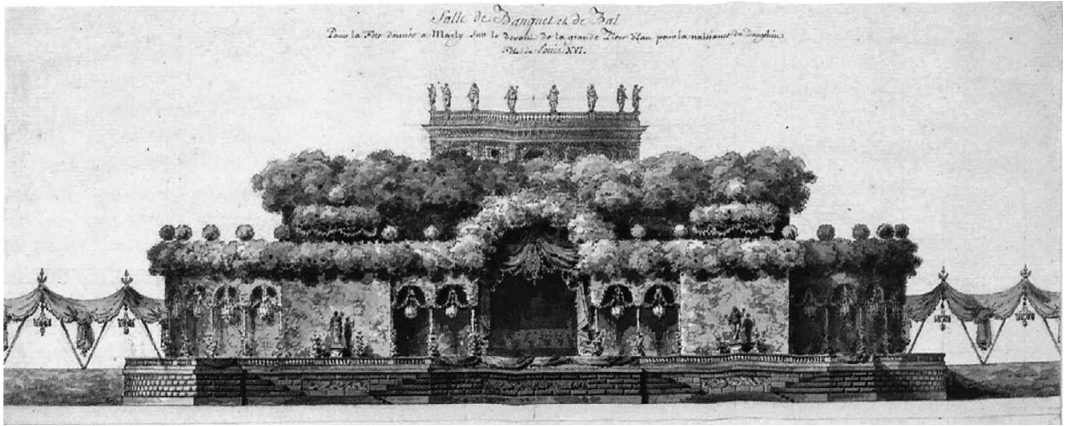


Abb. 105: Pierre-Adrien Pâris, *Salle de banquet et de bal pour la fête donnée à Marly pour la naissance du dauphin fils de Louis XVI. Elévation, plan et coupes*, Aufriss, 1781, Aquarell und Gouache auf Papier, 14,5 × 35,5 cm, Bibliothèque municipale, Besançon

war.<sup>22</sup> Pierre-Adrien Pâris, der einen Großteil der Festdekorationen entwarf, gestaltete für eine 1781 oder 1782 ausgerichtete Feier in Marly, deren Anlass nicht bekannt ist, eine »salle de verdure« (Abb. 105) – wohl sein Entwurf mit dem höchsten Grad an Rustikalität.<sup>23</sup> Der Entwurf zeigt einen komplett mit Pflanzen überwucherten Pavillon und könnte von einer gemalten *fête galante* inspiriert sein. Die Symmetrie und die klassischen Proportionen des Pavillons bleiben durch die Pflanzen, die ihn in kontrollierter Weise überwuchern, sichtbar, man kann hier nicht von einer vernakulären Szenerie sprechen. Mit dem dörflichen Charakter des *Hameau de la Reine* ist dies somit schwerlich in Verbindung zu bringen. Wenn man bedenkt, dass dörflich-rustikale Festdekorationen zu dieser Zeit beliebt waren und Marie-Antoinette, wie der Bau des *Hameau de la Reine* beweist, einer solchen Ästhetik gegenüber aufgeschlossen war, ist zu fragen, weshalb im Bereich der Festdekoration kein solches Programm überliefert ist oder weshalb im *Hameau de la Reine* keine Feste stattfanden. Die Ausrichtung eines derartigen Festes scheint aus zweierlei Gründen unwahrscheinlich: Einerseits hätte es dem »privaten« Charakter des Weilers mit seiner restriktiv geregelten Zugänglichkeit widersprochen, andererseits bot der Zeitraum zwischen der Fertigstellung und den Ereignissen von 1789 nicht viele Möglichkeiten für Festlichkeiten. Jedoch fanden Feste, die ein ländliches Thema aufnahmen, durchaus in Petit Trianon statt. Sophie von La Roche berichtet von einem derartigen Fest, das am 27. Juni 1785 ausgerichtet wurde: »Es begegneten uns viele Kutschen und Fußgänger, weil die



Abb. 106: Claude-Louis Châtelet, *Fête de nuit*, 1785, Öl auf Leinwand, 54 × 81,7 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Königin den ländlichen Tanz für angesehene Personen in ihrem Garten, und für die Bürgerlichen auf der vor ihm liegenden mit Bäumen besetzten Wiese gab. Zuschauer und Tänzer des ersten waren gezählt, aber auf die freye Wiese konnten kommen, so viel sie faßte.«<sup>24</sup> Auch wenn sich diese Beschreibung nach einem zwanglosen Aufeinandertreffen unterschiedlicher Klassen liest, bleibt die Unterscheidung zwischen den einzelnen Akteur\*innen auch in ihrer Schilderung immer aufrechterhalten. Marie-Antoinette wird etwa als »schön und majestätisch, obschon einfach und leicht gekleidet«<sup>25</sup> beschrieben und hebt sich dabei von allen anderen Teilnehmer\*innen ab. Damit wird der Tatsache Ausdruck verliehen, dass es Marie-Antoinette zwar beherrschte, »einfach« zu wirken, dies jedoch innerhalb der gebotenen Grenzen ihrer Position zu erreichen vermochte.

Von Claude-Louis Châtelet existiert ein Ölgemälde aus dem Jahr 1785, das lange Zeit unter dem Titel *Le Temple de l'amour à Trianon* bekannt war, jetzt aber schlicht als *Fête de nuit* (Abb. 106) bezeichnet wird.<sup>26</sup> Das Bild zeigt



ein nächtliches Fest, das in einem Weiler stattfindet: Blau und rot gekleidete Personen tanzen um ein großes Feuer, etwas weiter nach hinten versetzt steht ein Maibaum, einige der Feiernden vergnügen sich auf Wippen, manche Personen halten sich in einem provisorisch zwischen Baumstämmen errichteten Zelt auf, wieder andere – in ebenfalls dörflicher Kleidung, es sind also keine Höflinge, die einem Schauspiel folgen – stehen am unteren Bildrand an einem Zaun und beobachten das Treiben. Kurzum: Es handelt sich um ein belebtes Dorf, dessen Bewohner\*innen ihr Brauchtum pflegen. Der frühere Titel ging von *Petit Trianon* als Ort des dargestellten Geschehens aus, und tatsächlich erinnern die Bauernhäuser auf den ersten Blick an diejenigen des *Hameau de la Reine* und der sich im linken Bildhintergrund befindende Tempel an den *Temple de l'Amour*. Châtelet kannte den *Hameau de la Reine* durch den Auftrag zur Anfertigung mehrerer Alben mit Ansichten des *Petit Trianon* und des *Hameau de la Reine*, doch weist das Bild einige Unterschiede zu den örtlichen Gegebenheiten auf. Zu den auffälligsten Unterschieden gegenüber dem *Hameau de la Reine* gehören die Anzahl und die Anordnung der Gebäude, das Fehlen eines Weihers (stattdessen gibt es mehrere Brücken) sowie die Position des vom *Hameau de la Reine* aus nicht mehr sichtbaren *Temple de l'Amour*, dessen Pendant auf dem Bild zudem keine Kuppel besitzt. Auch wirken die Häuser in Châtelets Darstellung mit ihren im Gegensatz zu denen des *Hameau de la Reine* gestreckt-verzerrten Proportionen geradezu skurril. Die existierenden Gemeinsamkeiten und das Wissen Châtelets um das tatsächliche Aussehen der Anlage legen dennoch nahe, dass diese auch der Ausgangspunkt für das Gemälde gewesen sein könnte. Man kann dies als eine Art Anonymisierung einstufen, indem der *Hameau de la Reine* so weit verfremdet wurde, dass er zwar nicht mehr erkennbar war, jedoch dessen ihm zugrunde liegende Idee greifbar blieb. So gibt sich der Ort der *Fête de nuit* vor allem dank der klassizistischen Tempel im Hintergrund und der seltsam proportionierten Häuser als Weiler im Garten und nicht als echter Weiler zu erkennen. Die ins Extrem gesteigerte Proportionierung der Gebäude kann ebenfalls als Verweis auf den *Hameau de la Reine* gedeutet werden, dessen Häuser zwar andere Größenverhältnisse besitzen, die aber ebenfalls durch bereits beschriebene Effekte der Übertreibung gekennzeichnet sind. Ebenso lassen sich die in einem größeren Abstand zum Dorftreiben stehenden Zuschauer\*innen – obwohl sie der Kleidung nach dem gleichen Stand wie die tanzenden und feiernden Personen angehören – vor dem Hintergrund von Inszenierungs- und Beobachtungsverhältnissen, wie sie auch für den *Hameau de la Reine* maßgeblich sind, interpretieren. Das Gemälde würde dann auf dieser Ebene, wenn auch verfremdet und ohne das tatsächliche Machtgefälle, die Blick- und Beobachtungskonstellationen reflek-

tieren, die der räumlichen Ordnung des *Hameau de la Reine* zugrunde liegen, denn auch dort geht es um eine Einansichtigkeit.<sup>27</sup>

In anderen *hameaux* waren solche Feste wie jenes, das Châtelet hier entwirft, durchaus üblich. Die Tradition der bereits erwähnten »Bauernwirtschaften« und »Bauernhochzeiten« am Hofe wurde in der nun noch besser passenden beziehungsweise nicht eigens zu gestaltenden Umgebung weitergeführt. Die Beschreibung eines besonders absonderlichen Beispiels, ein Fest zu Ehren des russischen Großfürstenpaares in Hohenheim im September 1782, verdeutlicht dies: »Zweitausend Personen aus umliegenden Ortschaften und verschiedenen Oberämtern mussten in ihren Festtagskleidern in Hohenheim erscheinen, teilweise schon im August, und die Bauern waren gezwungen, mitten in der Ernte alles im Stich zu lassen, um drei Wochen lang in Hohenheim als Statisten mitzuspielen.«<sup>28</sup> Es wird deutlich, dass es sich um ein Spiel handelte und dass die Präsenz der bäuerlichen Bevölkerung hier erneut eine Ausnahme darstellte. Es kam lediglich innerhalb eines bestimmten zeitlich begrenzten Kontexts zu einem Kontakt zwischen Hof und Landbevölkerung, wobei Letztere – auch wenn es nun keine verkleideten Höflinge mehr waren – lediglich eine dekorative Funktion erfüllte.

### Wahrscheinlichkeit des Dorfes

Abgesehen von der Inkompatibilität mit dem aristokratischen Selbstverständnis und dieses rechtfertigend, wurden das Dorf und die ländliche Realität in ästhetischen und kunsttheoretischen Diskussionen bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts negativ bewertet. Entsprechend finden sich bis dahin auch nur wenige Darstellungen in Kunst und Literatur neben solchen, die auf die moralische Abwertung des sittenlosen Dorflebens abzielten. Darstellungen der verarmten Bevölkerung von Malern wie den Brüdern Le Nain, die im Frankreich des 17. Jahrhunderts die Ausnahme verkörperten, waren nur schwerlich mit dem Ideal der *fête champêtre* in Einklang zu bringen.<sup>29</sup> Ihre unkonventionellen Gemälde wurden getadelt, ihnen wurden jegliche positiven Qualitäten abgesprochen. Einer der Kritiker war André Félibien: »Die Brüder Le Nain schufen Porträts und Historien Gemälde, aber in einer wenig noblen Art, indem sie meist einfache und unschöne Themen behandelten. [...] Die geistlosen Bilder [...] werden schnell langweilig. Das trifft nicht zu, wenn das Geschehen überzeugend und angemessen wiedergegeben ist [im Original: »quand il y a de la vraisemblance«; Anm. FV] und die Dinge darin kunstvoll ausgedrückt werden.«<sup>30</sup> Grund für Félibiens Kritik war nicht vordergründig

der »unschöne« Gegenstand, sondern er vermisse die »vraisemblance« der Darstellung. Auch ein Autor wie Bernard le Bovier de Fontenelle kritisierte zur gleichen Zeit zwar, dass Jean Regnault de Segrais und Honoré d'Urfé in ihrer Dichtung die Landbevölkerung zu sehr idealisierten, richtete sich aber dennoch gegen eine Darstellung der von Anstrengung, Arbeitsamkeit und Schmutz bestimmten Dorfrealität. Folglich sprach er sich für die Imitation der »belle nature« und gegen die der »vrai nature« aus.<sup>31</sup>

Bei Du Bos war die Auseinandersetzung mit der *vraisemblance* ebenfalls entscheidend in Bezug auf die Darstellung der ländlichen Bevölkerung.<sup>32</sup> Er wandte sich 1719 in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* gegen die »süßliche« Charakterisierung der vermeintlichen Landbevölkerung mit dem Argument, dass diese keine Wahrscheinlichkeit besäße: »Il est vrai que nos bergers et nos païsans sont si grossiers, qu'on ne sçauroit peindre d'après eux les personnages des églogues [...].« Aber: »La fiction ne se soutient que par sa vraisemblance, et la vraisemblance ne sçauroit subsister dans un ouvrage où l'on n'introduit que des personnages dont le caractere est entierement opposé au naturel que nous avons toujours devant les yeux. Ainsi je ne sçaurois approuver ces porte-houlettes doucereux qui disent tant de choses merveilleses en tendresse et sublimes en fadeur dans quelques-unes de nos églogues. Ces prétendus pasteurs ne sont point copiez, ni même imitez d'après nature, mais ils sont des êtres chimeriques inventez à plaisir par des poètes qui ne consulterent jamais que leur imagination pour les forger. Ils ne ressemblent en rien aux habitans de nos campagnes et à nos bergers d'aujourd'hui: malheureux païsans, occupez uniquement à se procurer par les travaux penibles d'une vie laborieuse, de quoi subvenir aux besoins les plus pressans d'une famille toujours indigente.«<sup>33</sup> Du Bos setzte sich damit, so scheint es zumindest auf den ersten Blick, für das »empirisch Mögliche«<sup>34</sup> als Kern der Kunst ein. Jedoch war für ihn die ländliche Bevölkerung als solche der Darstellung nicht würdig, zugleich war aber auch ihre Idealisierung deshalb abzulehnen, weil darin keine »vraisemblance« hinsichtlich der tatsächlichen Gegebenheiten mehr stecke.<sup>35</sup> Vergil hingegen, so Du Bos, musste nicht auf solche »Hirngespinnste« zurückgreifen, waren bei ihm die Landleute doch noch »libres de ces soins qui dévorent les nôtres.«<sup>36</sup> Die Lösung, die Du Bos für dieses Dilemma bereithält, besteht im gänzlichen Verzicht auf die Darstellung von Bauern und Bäuerinnen oder Schäfer\*innen im Genre der Ekloge, stattdessen sollten Dichter Umwege erfinden, etwa »une jeune Prince qui s'égare à la chasse.«<sup>37</sup> Du Bos beschreibt damit einen ähnlichen Kunstgriff wie jenen, die Handlung in ein anderes Zeitalter zu versetzen. Wird die Realität selbst – trotz des Postulats der *vraisemblance* – als zu hässlich oder zu schmutzig erachtet,

muss der Ausgangspunkt für eine realistische Darstellung woanders gesucht werden. Zwar ist das Dorf bei Du Bos nicht positiv bewertet, doch scheint bei ihm bereits eine Ahnung von der ländlichen Realität auf. Indem Du Bos seinem Mitleid für die ländliche Bevölkerung Ausdruck verleiht, bezieht er moralische Argumente in seine ästhetische Diskussion mit ein.<sup>38</sup> Dabei ist die ländliche Realität noch nicht Objekt der Ästhetik selbst. Mit der *vraisemblance* wird hingegen ein Kriterium zur Grundlage der Ästhetik erhoben, das später auch der Rechtfertigung der unverfälschten Darstellung des ländlichen Raumes dienen wird. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt, bis der Landbevölkerung und dem Dorf innerhalb einer ästhetischen Diskussion – und konkret im Zuge der Aufwertung der Genremalerei und der Entstehung des Landschaftsgartens – positive Eigenschaften beigemessen werden können.

### Schöne Rustikalität

Landwirtschaft und Rustikalität mussten aus der Darstellung des adeligen Landlebens verbannt werden, da sie nicht mit dem Selbstverständnis des Adels übereinstimmten. Das Bild des Adels und seines Habitats war durch Nicht-Arbeit, sorgenfreies Vergnügen, Müßiggang und Sauberkeit gekennzeichnet, während jenes der bäuerlichen Bevölkerung negativ durch Arbeit, Mühsal, Nützlichkeitszwang und Schmutz bestimmt war und damit notwendigerweise im aristokratischen Landleben keinen Platz fand.<sup>39</sup>

Ab der Mitte des 18. Jahrhunderts lässt sich eine andere Akzentuierung dieses Verhältnisses beobachten, die Hirschfeld 1785 folgendermaßen beschrieb und mit der Abkehr vom sogenannten Ideal des »formalen Gartens«, der auch in der *Maison de Plaisance* seinen Ort hatte, in Verbindung brachte: »Als sich die Gartenbegriffe [...] zu erweitern anfiengen, und aus den größern Parks der Geschmack an Verschönerung sich auch in die umliegenden Plätze allmählig verbreitete; lernte man bald einsehen, daß alle Theile eines Landgutes eines gewissen Schmuckes fähig sind. [...] Man sahe demnach, daß ein Viehhof in einem buschichten Gehölze oder eine Menagerie vom zahmen Geflügel in einem waldigten Winkel nebst der Hütte des Aufsehers ein angenehmes ländliches Gemälde machten, daß ein Milchhaus im Schatten durch Lage und Bauart ein gefälliges Ansehen gewinnen konnte, daß sich überall in das Nützliche einige Verschönerungen einstreuen ließen, ohne den wirtschaftlichen Gebrauch einzuschränken.«<sup>40</sup>

Hirschfeld verortet sich bereits in einer Tradition, die bis zu Stephen Switzers *Ichnographica Rustica* von 1718 zurückreicht.<sup>41</sup> Er stellt die These auf,

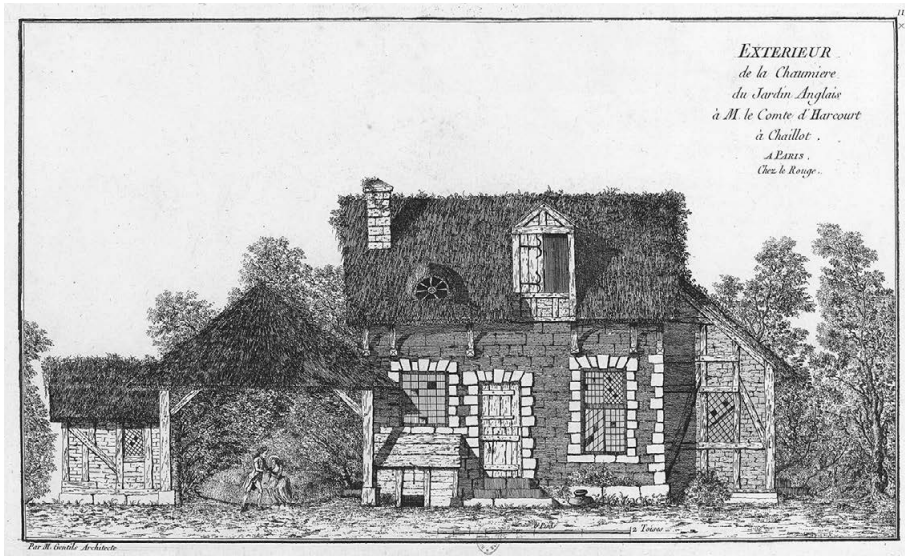


Abb. 107: M. Gentils, *Chaumiere du Jardin Anglois à M. le Comte d'Harcourt*, 1784, Radierung auf Papier, 23,5 × 38,5 cm, Bibliothèque nationale de France, Paris

dass alle Teile eines Landguts, auch und gerade die Wirtschaftsgebäude, einen ästhetischen Wert haben können, wenn sie entsprechend gestaltet sind. Die Integration solcher Gebäude ist Teil des in der Gartentheorie formulierten Anspruchs, vorhandene Bauwerke in die Gestaltung des Gartens einzugliedern und neue zu erbauen, um schöne Ansichten zu schaffen. Hirschfeld wertet dabei nicht jedes Gebäude per se auf, sondern bescheinigt allen Gebäudetypen die Eignung, geschmückt zu sein und dadurch einen ästhetischen Wert für den Garten zu besitzen. Entscheidend ist dabei die Tatsache, dass ländliche Gebäude nicht lediglich eine wirtschaftliche Funktion erfüllen müssen, sondern überhaupt dekorationsfähig werden können und ihnen daher über diese wirtschaftliche Funktion hinaus ein ästhetischer Wert beigemessen werden kann.<sup>42</sup>

Woher kam nun aber das Interesse an ländlichen Gebäuden, auf welcher Grundlage erhielten sie den Status des Dekorativen? Wie andere, bereits erwähnte *fabriques* waren auch sie durch eine raumzeitliche Referenzialität gekennzeichnet.<sup>43</sup> Noch bevor umfangreiche *hameaux* in Gartenanlagen oder als deren Erweiterung entstanden, tauchten vereinzelt *chaumières* als *fabriques* auf (Abb. 107). Sie waren den Gebäuden des *Hameau de la Reine* in ihrem Aufbau – auch in der Verbindung von vernakulären und klassizistischen

Elementen oder der Differenz von innen und außen – nicht unähnlich. Die Beschreibung der Erscheinung von Eremitagen, die Hirschfeld liefert, zeugt ebenfalls davon, dass eine solche Ästhetik bereits Teil des gartenkünstlerischen Repertoires war und dass mit den *hameaux* keine gänzlich neue Ästhetik etabliert oder eine neue Referenz legitimiert werden musste. Diese Feststellung schiebt die Frage nach den Quellen dieser Phänomene jedoch nur weiter auf; erklärt wird damit nicht, worauf sich die *chaumières* und die Eremitagen bezogen. Zwei Bezugnahmen sind daher zu überprüfen: jene auf die tatsächlich gebaute vernakuläre Architektur der Zeit sowie auf den Bauernhof als Thema der Malerei ab etwa 1750.

Die vernakuläre Architektur der 1780er Jahre ist kaum dokumentiert, weshalb sich eine eindeutige Bezugnahme nicht rekonstruieren lässt. Die ethnologische Forschung, die sich dieses Themas angenommen hat, rekurriert vorwiegend auf die soziale Funktion von Behausungen und klammert die äußere Erscheinung zumeist aus.<sup>44</sup> Hier hingegen stehen der Grundriss und die räumliche Gliederung im Sinne einer Funktionalisierung eines Gebäudes im Zentrum. Dabei ist auffallend, dass fast alle der untersuchten vernakulären Architekturen wesentlich größer dimensioniert sind, als dies bei den Gebäuden des *Hameau de la Reine* der Fall ist.<sup>45</sup> Bereits im Aufbau des Grundrisses lässt sich demnach ein maßgeblicher Unterschied zwischen vernakulären Gebäuden und denen des *Hameau de la Reine* ausmachen, was letztlich auch Folgen für die äußere Erscheinung hat. Hierbei zeigen sich zwar einige Merkmale (Fachwerk, Giebel, Strohdach beziehungsweise Schilfdach sowie eine spezifische Farbigkeit und Materialität), die als Versatzstücke auch den *Hameau de la Reine* bestimmen, jedoch sind dies allesamt generische Eigenschaften, die nicht eindeutig auf einen spezifischen Ort verweisen. Das heißt nicht, dass die vernakuläre Architektur keine orts- oder regionspezifische Formensprache ausbildete, allerdings sind diese Merkmale in der Art der Ausgestaltung im *Hameau de la Reine* (und in anderen *hameaux*) nicht als solche identifizierbar – eher verkörpern sie das universale Vernakuläre.

Entsprechend wird auch das in der Forschungsliteratur oft vorgebrachte Argument, dass sich der Baustil des *Hameau de la Reine* auf normannische Architektur beziehe, entkräftet. Denn eine solche Bauweise findet sich vielerorts in Zentraleuropa, zudem sind die traditionellen Schilfhäuser der Normandie durch massivere Dachkonstruktionen charakterisiert, denen gegenüber die Gebäude des *Hameau de la Reine* reduzierter wirken.<sup>46</sup> Mit dieser Behauptung scheint die Strategie verfolgt worden zu sein, einerseits einen spezifischen, lokalen Ursprung als Ausgangspunkt zu proklamieren, womit wiederum ein Anspruch auf Authentizität erhoben wurde. Andererseits mani-

festierte sich in der Referenz auf die Normandie – allgemeiner: die Provinz – eine räumliche Distanz zum Hof, womit letztlich ein moralisches Argument vorgetragen wurde, insofern der Hof gegenüber der Provinz durch ein höheres Maß an Künstlichkeit gekennzeichnet war. Mit einer konkreten Berufung auf eine vermeintlich spezifische, provinzielle Architektur wurde dieser Bauweise eine moralische Überlegenheit attestiert.

Eine ähnliche Qualität des Generischen bestimmte auch die Darstellungen vermeintlich vernakulärer Gebäude in der Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>47</sup> Eine Rückübersetzung von Gebäuden auf Gemälden in Architekturen im Garten ist zwar nicht unmöglich, doch lassen sich einerseits keine konkreten Belege für eine direkte Nachahmung finden, und andererseits sind die meisten Dorfdarstellungen durch eine Übersteigerung gekennzeichnet, wie man sie selbst in denjenigen *hameaux* nicht antrifft, in denen eine übertriebene Formensprache vorherrscht. Eine direkte Bezugnahme auf die Malerei macht hingegen Alexandre de Laborde in seiner *Description des nouveaux jardins de la France* aus, um damit auch das Phänomen der *hameaux* zu erklären: »Les danses des bergers de Watteau et de Boucher furent remplacées par les scènes villageoises de Greuse.«<sup>48</sup> Zwar wurde den *fêtes champêtres* von Watteau und Boucher<sup>49</sup> Ende des 18. Jahrhunderts tatsächlich kaum mehr Beachtung geschenkt, doch kann auch Greuze nur über Umwege als Vorbild für die Entwicklung der Gartenarchitektur identifiziert werden, ist sein Œuvre doch vordergründig durch Interieurs bestimmt. Zudem treten in Greuzes Malerei architektonische Qualitäten in den Hintergrund, seine räumlichen Arrangements sind meist durch eine gewisse Kargheit gekennzeichnet, die die Anordnung der Personen umso mehr in den Vordergrund rückt.

Jean-Baptiste Oudrys *La France* (Abb. 108), das heute unter dem erst im 19. Jahrhundert aufgekommenen Titel *La Ferme* bekannt ist, kann als exemplarische Darstellung eines Bauernhofs in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelten. Dieses Gemälde ist im Kontext der vorliegenden Studie auch deshalb wichtig, weil eine Kopie von Maria Leszczyńska (Abb. 109) im *Petit Trianon* hing und demnach Marie-Antoinette und Richard Mique bekannt war. Die dargestellte Szenerie weist zwar einige formal-baustilistische Gemeinsamkeiten mit den Gebäuden des *Hameau de la Reine* auf, wie das Fachwerk oder die Gauben, es finden sich aber deutlich mehr Unterschiede: Der Hof bei Oudry ist größer dimensioniert, es sind nicht mehrere Gebäude, sondern es werden verschiedene Funktionsbereiche aneinandergliedert, wie dies auch bei den meisten anderen Bauernhöfen der Zeit gängig war, zudem ist das Dach nicht, wie die meisten Dächer im *Hameau de la Reine*, mit Schilf bedeckt. Die größte Ähnlichkeit besteht hingegen in der Übersteigerung vernakulärer



Abb. 108: Jean-Baptiste Oudry, *La Ferme*, 1750, Öl auf Leinwand, 130 × 212 cm, Musée du Louvre, Paris

Elemente. Diese Strategie stellte ein zentrales ästhetisches Verfahren dar, um den Charakter des Gewachsenen und Vernakulären hervorzuheben. Bei Oudry griff diese ebenfalls, wenn man etwa an die eingefallenen, gewölbten Dächer in vielen seiner Werke denkt.

Das Gemälde war eine Auftragsarbeit des Dauphins (Louis Ferdinand de Bourbon, Vater von Louis XVI. und Sohn von Maria Leszczyńska), der exakte Anweisungen erteilte, die insbesondere auf die Belebung der Szene durch arbeitende Personen abzielten.<sup>50</sup> Oudrys Bild ist demnach weniger die Dokumentation einer so in der Provinz vorgefundenen Situation, die vom Maler abgebildet wurde. Stattdessen stand eine vom aristokratischen Auftraggeber gehegte konkrete Vorstellung von einem Bauernhof im Zentrum, die vom Maler penibel umgesetzt werden musste. Der Dauphin bestimmte sowohl die Ikonografie und schrieb ihr über den Titel, *La France*, eine politische Dimension ein. Jenseits jeglicher Allegorik wird Frankreich hier als friedlicher Staat, mit fruchtbarer Erde, treuen (und glücklichen) Arbeiter\*innen und einer funktionierenden Versorgung dargestellt: Das Dorf und die agrukulturelle Ökonomie werden zum Mittelpunkt des Staates, und zwar zu einer





Abb. 109: Maria Leszczyńska (nach Oudry), *Une Ferme*, 1753, Öl auf Leinwand, 65,4 × 105,8 cm, Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles

Zeit, in der in Frankreich noch nicht von einer *révolution agricole* gesprochen werden konnte.<sup>51</sup> Die bereits erwähnte<sup>52</sup> physiokratische Ikonografie war zu diesem Zeitpunkt ebenfalls noch nicht etabliert, und die Funktionsweise des Bildes ist auch von jener in dem Gemälde, das den pflügenden Dauphin zeigt (Abb. 9), fundamental unterschieden: hier ein rustikaler Bauernhof mit arbeitenden, eindeutig den niederen Schichten angehörenden Personen, dort der zukünftige König Frankreichs, der sich in seiner Livree klar als Angehöriger seines Standes zu erkennen gibt und dessen landwirtschaftliche Tätigkeit nur ein temporär beschränktes Ereignis bleiben wird. Oudrys *La France* ist zudem durch den Versuch einer Empirisierung gekennzeichnet, gewissermaßen der Darstellung der »echten« Landwirtschaft, in der ein Vertreter des Adels notwendigerweise keinen Platz hat. Das Bild wurde allerdings nicht als solches wahrgenommen, stattdessen wurde der fehlende Realitätsbezug von zeitgenössischen Beobachter\*innen kritisiert, so beispielsweise mit den Worten: »Le tableau de *la Ferme* est surfait: il est dispersé, décousu, nulle grande impression d'ensemble. Dix motifs secondaires éparpillent l'intérêt; c'est l'ou-

vrage d'un parisien qui va se distraire à la campagne et prend des notes sur ce qu'il voit, sans vraie intimité ni sentiment rural; ce n'est pas la nature, on n'en est qu'à l'opéra-comique.«<sup>53</sup> Wenn demnach Oudrys *La France* eine gewisse Ähnlichkeit – nicht nur in Bezug auf die Architektur, sondern auch hinsichtlich der Präsenz von Arbeit – mit dem *Hameau de la Reine* aufweist, dann kann daraus gefolgert werden, dass Letzterer für Zeitgenossen ebenfalls ein »sentiment rural« vermissen ließ und entsprechend kaum etwas mit der Realität eines Dorfes zu tun hatte. Gemälde wie Oudrys *La France* stellten damit weniger ein Vorbild für die *hameaux* dar, als dass beide im selben Diskursmilieu verortet waren und folglich Zeugnis darüber ablegen, was das Imaginäre des Dorfes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausmachte. Der Status des »Imaginären« schließt jedoch nicht aus, dass sowohl mit *La France* als auch mit dem *Hameau de la Reine* die Behauptung aufgestellt wurde, dass sie auf empirischen Grundlagen beruhen. Ganz im Gegenteil bedeutet es, dass diese lediglich als Ausgangspunkt für ein ästhetisches Kalkül dienten.

## Reinlichkeit

Teil der ästhetischen Nobilitierung des ländlichen Raumes war dessen Beschreibung als reinlich. Dies bildete nur auf den ersten Blick einen Widerspruch zur Schmutzigkeit der Fassaden des *Hameau de la Reine*, war der dortige Schmutz doch als *trompe-l'œil* erkennbar. War der ländliche Raum noch im frühen 18. Jahrhundert ausschließlich als dreckig beschrieben worden, bemühten sich physiokratische und gartentheoretische Schriften der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, diesen Makel zu tilgen und dessen Gegenteil zu propagieren.<sup>54</sup> Reinlichkeit wurde generell zu einer wichtigen Eigenschaft von Gärten und Dörfern, im Speziellen aber von den sich darin befindenden Gebäuden erhoben. Reinlichkeit musste allerdings erst geschaffen werden, denn, wie der Marquis de Girardin in seiner auch in (agrar-)ökonomischen Kreisen rezipierten<sup>55</sup> gartentheoretischen Abhandlung *De la composition des paysages* schreibt, war der Großteil der Dörfer schmutzig: »Les Villages pour la plupart sont devenus des cloaques, par la mauvaise disposition des maisons au milieu desquelles il n'y a point de grandes places pour donner un libre passage à l'air purificateur; les chemins particuliers sont devenus des bourbiers par l'effet des roulages mal entendus.«<sup>56</sup> Vor diesem Hintergrund benennt Girardin der Gesundheit dienende Kriterien für den Aufbau des Dorfes: »Les pâtures communes réunies également par la voie de l'échange [gemeint ist die Neuaufteilung von landwirtschaftlichen Nutzflächen, die meist unzusammen-

hängend, durcheinander und wenig ertragreich gegliedert waren; Anm. FV], pourraient se trouver alors au milieu des Villages, ou du moins contiguës; ce vaste espace y contribuerait à l'air purificateur. En entourant d'arbres et de barrières ces pâtures communes, ce serait en même temps une place d'agrément pour la promenade et les jeux du Village; les Habitants n'auraient qu'à ouvrir la porte de leurs maisons pour y laisser en liberté leurs bestiaux, sans avoir besoin ni de Pâtres, ni de chînes pour les garder et les tourmenter. La pauvre mère de famille, en filant sur le pas de sa porte, aurait du moins la consolation de voir jouer ses plus jeunes enfants autour d'elle, tandis que sa vache, son unique possession, pâturerait tranquillement sur un beau tapis de verdure qui lui appartiendrait; cette vue de sa propriété l'attacherait à son pays et lui ferait trouver plus pur l'air qu'elle y respire. Ces sortes de *places*, même en Angleterre, sont les plus agréables de tous les *jardins Anglais*: jusqu'aux animaux tout y paraît content.«<sup>57</sup>

Girardin entwickelt eine Vorstellung vom Dorf als Ort, der gesund und zugleich angenehm ist. Seine Gliederung des Dorfes, die sogar wohltuendere Effekte zeitigt als jeder englische Landschaftsgarten, sieht vor allem eine striktere Trennung von Wohn- und Nutzflächen sowie einen ausreichenden Abstand zwischen den einzelnen Häusern vor. Dadurch kann es zu einer freien Zirkulation von reinigender Luft kommen, die sich auf die Gesundheit und das Wohlbefinden der Dorfbewohner\*innen auswirkt.

Das Kriterium der Reinlichkeit und Gesundheit, beruhend auf Geräumigkeit und Luftigkeit, findet sich ebenso in anderen gartentheoretischen Schriften. Bereits der Standort einer *ferme ornée* solle, so Watelet, »aéré, spacieux & sain« sein.<sup>58</sup> Entsprechend wird – nicht nur von Watelet – der Lage auf einer Anhöhe der Vorzug gegeben, womit letztlich eine architekturtheoretische Konvention befolgt wird, die bereits seit Vitruv Gültigkeit besaß, obgleich das Argument in der Antike in einem anderen Begründungszusammenhang entwickelt wurde.<sup>59</sup> Darüber hinaus empfehlen nicht nur architekturtheoretische Schriften, sondern auch literarische und medizinische Texte eine »vertikale Flucht«,<sup>60</sup> um den Ausdünstungen der Städte und Täler zu entkommen.<sup>61</sup> Damit ist aber nicht nur ein geografischer Ort beschrieben, sondern auch das in Städten zusammengepferchte Volk adressiert, mit dem es jegliche Berührung zu vermeiden gilt. Die Flucht aus der Stadt erscheint als zentraler Topos in der Gartentheorie, mit dem der Bau von Gartenanlagen legitimiert wird.<sup>62</sup> Zwar liegt der *Hameau de la Reine* – genauso wie alle anderen ähnlichen Gartenanlagen – nicht auf einer Anhöhe, doch bestehen große Abstände zwischen den einzelnen Gebäuden. Ist dies einerseits mit der Idee eines »empirischen Raumes«<sup>63</sup> als Gegensatz zu einer Bildlichkeit – für eine bildhafte Ansicht des *Hameau de la Reine* wäre eine dichtere und einreihige Bebauung

zielführender gewesen – zu fassen, kann dieser Befund auch dadurch erweitert werden, dass es durch einen solchen Aufbau zu einer besseren Luftzirkulation kommt. Mit dem *Hameau de la Reine* wurde damit ein Gegenpol zur ansonsten übelriechenden und unhygienischen gesamten Schloss- und Gartenanlage von Versailles gesetzt. So waren in den Wohnräumen des *Hameau de la Reine* sogar Sanitäranlagen vorhanden, was zu diesem Zeitpunkt noch kein Standard war.<sup>64</sup> Sicherlich war die Luftzirkulation nicht der Hauptaspekt für den Aufbau des *Hameau de la Reine*, doch bildete er auch in dieser Hinsicht einen Gegensatz zu den eigentlichen Wirtschaftsgebäuden in Versailles, wie etwa der *Ferme de Gally*. Denn im größten Bauernhof von Versailles wurde durch seine geschlossene Form jegliche Luftzirkulation verhindert.

Der Geruchssinn ist in der Gartentheorie des Landschaftsgartens den anderen Sinnen untergeordnet. Ihm kommt aber im Zusammenhang mit Reinlichkeit und Gesundheit eine wichtige Funktion zu. Girardin schreibt etwa von Pflanzendüften, die die Lungen erweitern,<sup>65</sup> und Hirschfeld berichtet ganz allgemein vom »Genuß [...] der Luft, der Kühlung, des Wohlgeruchs mit ihren Vortheilen für den Geist und für die Gesundheit«. <sup>66</sup> Watelet übt hingegen eine Kritik am Vorhandensein stark duftender Pflanzen im Garten, wenn er etwa eine solche Bepflanzung bei einer *ferme ornée* nur im Zusammenhang mit der Nützlichkeit der Herstellung von Honig duldet: »L'enclos est tout entier consacré aux plantes & aux fleurs qui conviennent aux abeilles. [...] Ici le luxe des parfums & des fleurs est autorisé comme celui de la propreté l'étoit dans le lieu que nous venons de quitter: & c'est ainsi qu'il faut que les voluptés, pour ne pas blesser la raison, ayent un point d'appui, ou du moins un prétexte dans la Nature.«<sup>67</sup> Eine Verwendung von Pflanzen im Garten um ihrer selbst willen oder für einen angenehmen Geruch würde der Vorstellung von Natürlichkeit widersprechen. Folglich gilt es vor allem, eine Umgebung zu schaffen, in der frische Luft vorzufinden ist. Zulässig sind zudem recht profane Düfte, die unbeabsichtigt vorkommen, etwa frisch gemähtes Heu,<sup>68</sup> wodurch der ökonomischen Seite des Dorfes eine ästhetische Dimension abgewonnen wird, während die »künstliche« Pflanzenverwendung des sogenannten formalen Gartens mit seinen zahlreichen stark duftenden Blumenbeeten – die teils den eigentlichen Gestank einer solchen Anlage überdecken, aber zugleich auch das Gegenteil von frischer »reiner« Luft verkörpern – abgelehnt wird.

Dementsprechend fehlt es in der Gartentheorie mit Blick auf die einzelnen Gebäude einer *ferme ornée* nicht an Hinweisen, dass diese sauber sein müssten. Watelet schreibt, dass sie sich durch ihre »propreté & le soin habituel« auszeichnen sollten, die »le véritable luxe de cette partie de l'établissement« darstellten.<sup>69</sup> Ligne charakterisiert sein »village tartare« ebenfalls als reinlich:

»Il est gai, propre, peuplé et varié.«<sup>70</sup> William Mason verlangt Reinlichkeit in seinem Lehrgedicht *The English Garden* nicht nur für die Gebäude, sondern auch für die Landbevölkerung, die sich in einem Garten aufhält: »[...] in order to adapt them [labouring peasants; Anm. FV] to this little stewardship, to change their weeds of poverty for a more cleanly and comfortable attire; and arming the infant shepherds with the proper implements of their picturesque office, to employ and post them where they may be even conspicuously seen.«<sup>71</sup> Schließlich beschreibt Gerhard Anton von Halem den *Hameau de la Reine* in seinem Reisebericht des Jahres 1790 als »zwar ländlich, aber sehr sauber«<sup>72</sup> und bestätigt damit den Topos der Reinlichkeit.

Wie kann es dann aber sein, dass die Fassaden der Gebäude des *Hameau de la Reine* außen absichtsvoll schmutzig bemalt worden sind? Dies stellt einen Teil der inszenierten Echtheit dar: Der gemalte Schmutz verweist gerade auf die tatsächliche Reinlichkeit der Häuser. Dieses Prinzip folgt der Kunsttheorie Batteux', die zwar die Nachahmung der ländlichen Realität verlangt, jedoch unter Ausschluss negativer Eigenschaften: Nicht die empirische Wirklichkeit ist nachahmenswert, sondern »le vrai qui peut être«.<sup>73</sup>

Reinlichkeit muss zudem als eine wichtige Vorbedingung und zentrale Eigenschaft des Folklorismus begriffen werden. Folklorismus kann nur entstehen, wenn sein Gegenstand frei von negativen Eigenschaften ist. Kurzum: Das folkloristische Dorf ist immer das saubere Dorf und weit entfernt von den »Kloaken«, die Girardin beschreibt.

Hirschfeld hat in seine *Theorie der Gartenkunst* im Abschnitt »Gartenmäßige Verschönerung einzelner Theile eines Landsitzes« ein umfangreiches Kapitel integriert, das sich ausschließlich dem Thema »Dörfer« widmet. Darin geht es nicht um *hameaux* und auch kaum um die gartenkünstlerische Ausschmückung von Dörfern, als dass vielmehr, hierarchisch nach Ländern und Regionen geordnet, Vor- und Nachteile von Dörfern benannt werden. Deutlich wird in diesem Kapitel, dass für Hirschfeld zwischen der Ästhetik des Dorfes (die er insbesondere auf die Begriffe Reinlichkeit und Anmut bringt) und der Tugendhaftigkeit seiner Bewohner\*innen eine reziproke Verbindung besteht. Diese Argumentation, dass manche Dörfer bereits gebaute Tugendhaftigkeit seien, bietet schließlich eine Grundlage für die konkrete Ausformulierung der Ästhetik der Tugendhaftigkeit und der Anverwandlung des Nützlichen als das Schöne.

Das Streben nach Reinlichkeit zeigt sich ebenso in avancierten Bauernhofprojekten und Entwürfen für Häuser der ärmeren Bevölkerungsschichten im ausgehenden 18. Jahrhundert. Die traditionelle Bauweise des Bauernhofes geriet unter Druck: Hygiene und Arbeitsabläufe mussten optimiert wer-

den, was sich unmittelbar in der Ästhetik dieser Gebäude niederschlug. Claude-Nicolas Ledoux war, wie so oft, der Apologet einer solchen progressiven Architektur. Für Louis de Boisgelin entwarf er in La Roche-Bernard in der Bretagne eine *ferme parée*, die insbesondere eine ideale Luftzirkulation und ein hohes Maß an Hygiene ermöglichen sollte. Damit dies gelingen konnte, parzellierte Ledoux das beträchtliche Grundstück in 19 offene Höfe, die durch Scheunen an der Peripherie der Anlage ergänzt wurden.<sup>74</sup> Die einzelnen Bereiche des Landguts waren in sich abgeschlossen, wodurch eine Durchmischung der unterschiedlichen Sphären – und damit beispielsweise auch das Entstehen von Krankheiten – vermieden wurde. Darüber hinaus entwickelte Ledoux ein System der Luftzirkulation und der Wasserversorgung, mit dem sichergestellt werden sollte, dass die gesamte Anlage rein blieb. Die Idee der Hygiene zeigte sich jedoch nicht nur auf der Ebene der Struktur und Infrastruktur, sondern bereits die Fassaden boten Aufschluss darüber: In ihrer einfachen Stereometrie, dem Verzicht auf brennbare Materialien und der Reduktion des Bauschmucks schienen diese Häuser jeglichen Schmutz und jegliche Gefahr abzuweisen. Dasselbe Verfahren verwendete Ledoux auch für die Entwicklung von Häusern für Arbeiter\*innen, was er als Gegenentwurf zu herkömmlicher vernakulärer Architektur legitimierte, die er für unhygienisch und gefährlich erachtete. Ledoux ging sogar so weit, dass er die Zerstörung aller *chaumières* forderte: »Détruire les chaumières, c'est rendre à l'homme sa dignité, sa sûreté; c'est préserver les cités nombreuses des incendies destructifs, c'est les préserver des vents désastreux qui soufflent impitoyablement sous des toits fragiles; détruire les chaumières, c'est niveler l'apparente infortune avec l'aisance dont s'honore l'industrie.«<sup>75</sup> An die Stelle der *chaumières* tritt bei Ledoux die *Maison du Pauvre*, ein Modellhaus, das sich durch kostengünstige Bauweise, Hygiene, Dauerhaftigkeit und Sicherheit auszeichnet.<sup>76</sup>

Ledoux' Projekte weisen weder mit den Gebäuden des *Hameau de la Reine* noch mit den von Oudry in *La France* dargestellten Gemeinsamkeiten auf. Ganz im Gegenteil bringt er seine Vorstellung vom Bauen in direkte Opposition zu solch einer Verklärung der *chaumières*: »[...] et depuis la chaumière de Romulus, on élève encore des chaumières; le luxe les perpétue; le luxe les place dans les jardins somptueux [...]. Comment se fait-il que dans un siècle qui rassemble l'instruction de ceux qui l'ont précédé, on donne tant de faveur aux chaumières? Pourquoi ne pas effacer les traces de la pauvreté, pour la présenter sous l'apparence du bonheur, du merveilleux même?«<sup>77</sup>

Ledoux' Projekte belegen allerdings zweierlei: Einerseits wird deutlich, dass einfache Behausungen und Bauernhöfe eine wichtige Bauaufgabe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts waren und sich darin Hygienevorstellungen in

architektonischer Form manifestierten. Andererseits hätte ihre Umsetzung kaum einen größeren Gegensatz zur vorhandenen vernakulären Architektur (und damit auch zu deren Aneignung in *hameaux*) bilden können, weshalb sie explizit einer Kritik unterzogen wurde.

Die Idee einer reinlichen Architektur wurde dabei nicht nur von Ledoux propagiert, sondern war eines derjenigen Phänomene, die mit dem Aufkommen des neuen Machttyps, den Michel Foucault als »Biomacht« beschrieben hat,<sup>78</sup> im ausgehenden 18. Jahrhundert in Erscheinung traten. Sven-Olov Wallenstein hat dafür den Begriff der »medicalization of space« entwickelt.<sup>79</sup> Neben einer Bauweise, die eine gute Zirkulation von Luft garantierte, und der Vermeidung von brennbaren oder leicht faulenden Materialien bestand eine weitere Hygienestrategie darin, Wände mit Kalk zu tünchen. Damit sollte verhindert werden, dass Krankheitskeime in das Haus eindringen konnten.<sup>80</sup> Dieses Verfahren brachte aber ebenfalls einen ästhetischen Effekt hervor: Einerseits war der Schmutz auf der weißen Wand besser sichtbar und konnte entsprechend »versorgt« (das heißt: übertüncht) werden, andererseits konnten mit diesem Weiß Hygiene und Reinlichkeit anschaulich gemacht werden. Weiße Wände wurden somit – insbesondere für Häuser der niederen Schichten – zum Standard, der selbst für die ländliche Architektur Geltung beanspruchte.<sup>81</sup>

Es bestand folglich eine offensichtliche Diskrepanz zwischen progressiver Architektur und Architekturtheorie sowie dem Verlangen nach Reinlichkeit in der Gartentheorie auf der einen Seite und der Aneignung vernakulärer Architektur sowie der dekorativen Verwendung von (gemaltem) Schmutz auf der anderen. Darin ist allerdings weniger ein Widerspruch zu sehen, als dass sich dadurch vielmehr die beiden Bereiche besser profilieren lassen: So zeigt sich, dass in der Gartentheorie und der avancierten Architekturtheorie von ähnlichen Prämissen ausgegangen und ähnliche Forderungen gestellt wurden, die jedoch nicht zwangsläufig zu einer Umsetzung in konkreten Gartenanlagen führen mussten. Ziel dieser Forderungen war eine Reform der Architektur und eine Nutzung der Umwelt, basierend auf wissenschaftlichen Kriterien, die ein gesünderes Zusammenleben ermöglichen sollten. Die äußere Form spielte hierbei eine Rolle, insofern sie unter anderem der Sichtbarmachung von Hygiene diente, was insbesondere auch durch die Ablehnung traditioneller Bauformen erreicht werden sollte. Im Kontrast dazu standen die *hameaux*, die eben genau diese Bauformen aufnahmen und Schmutz als Mittel von Authentizität inszenierten.

## Wirtschaftlichkeit

Obwohl echter Schmutz und Beschwerlichkeiten – Erscheinungen, die eng mit (agrikultureller) Arbeit verknüpft sind – aus den *hameaux* verbannt werden mussten oder nur noch als dezidierte Oberflächenphänomene ästhetisch sublimiert auftauchen durften, war die (agrikulturelle) Wirtschaftlichkeit ein wichtiges Kriterium für solche Anlagen. Dabei gilt es zwischen Dorf, Weiler und Gut zu differenzieren. Die Differenz zwischen Dorf und Gut ist in einem wirtschaftlichen Kriterium zu finden: Das Dorf unterscheidet sich durch die »Existenz verschiedener Haushalte, die ihre Entscheidungen im Kern unabhängig voneinander treffen«<sup>82</sup> von einem Gut. Ein *Hameau*, Weiler, steht zwischen Dorf und Gut. Er konstituiert sich wie Ersteres zumeist aus mehreren Haushalten, hat jedoch einen nur unwesentlich größeren Umfang als Letzteres und ist insgesamt durch Abgeschiedenheit gekennzeichnet. Louis de Jaucourt definiert einen *Hameau* im gleichnamigen Artikel in der *Encyclopédie* als eine »assemblage de quelques maisons sans église ni jurisdiction locale«.<sup>83</sup> Ein Weiler ist demnach ein räumlich ausgelagerter Teil eines Dorfes, der aber mit diesem eine Verwaltungseinheit bildet.

Zwar war der *Hameau de la Reine* auf der Ebene der Jurisdiktion an den Versailler Hof gebunden, aber rein äußerlich wurde durch die Benennung der einzelnen Häuser nach unterschiedlichen Aufgaben der Anschein erweckt, als ob es sich um ein in eigenständige Einheiten untergliedertes Dorf handelte. Zur Topografie des Dorfes gehörten neben »sozial differenzierten Einzelhaushalten« auch »infrastrukturelle Einrichtungen«<sup>84</sup> wie Kirchen, Wirtshäuser oder Bäder sowie zumindest ein zentraler Platz, während diese in Weilern auch fehlen konnten. Ferner waren Mühlen oder Bäckereien keine reinen Funktionsgebäude, sondern dienten den Dorfbewohner\*innen noch bis ins 20. Jahrhundert hinein als Orte der Versammlung und Kommunikation.<sup>85</sup> Entsprechend muss auch die Mühle im *Hameau de la Reine* nicht nur hinsichtlich ihrer vermeintlich ökonomischen Funktion der Verarbeitung von Getreide bestimmt werden (entsprechende Gerätschaften zur Verarbeitung von Getreide befinden sich nicht im Innern der Mühle), sondern viel mehr stellte die Mühle einen Ort der Zusammenkunft der Gemeinschaft dar.

Auf den *Hameau de la Reine* und auf alle anderen *hameaux* und *Dörfle*, mit Ausnahme von Hohenheim,<sup>86</sup> trifft ferner auch die Eigenschaft der »sans église«<sup>87</sup> zu. Der *Hameau de la Reine* gewährt jedoch einen Ausblick auf eine im Nachbardorf (Abb. 110) gelegene Kirche: »L'architecte Mique ne voulut point jouer à la chapelle, il n'en construisit point une imaginaire; mais, au moyen du fossé de clôture, la ceinture de bocages fut entr'ouverte à dessein de profiter de



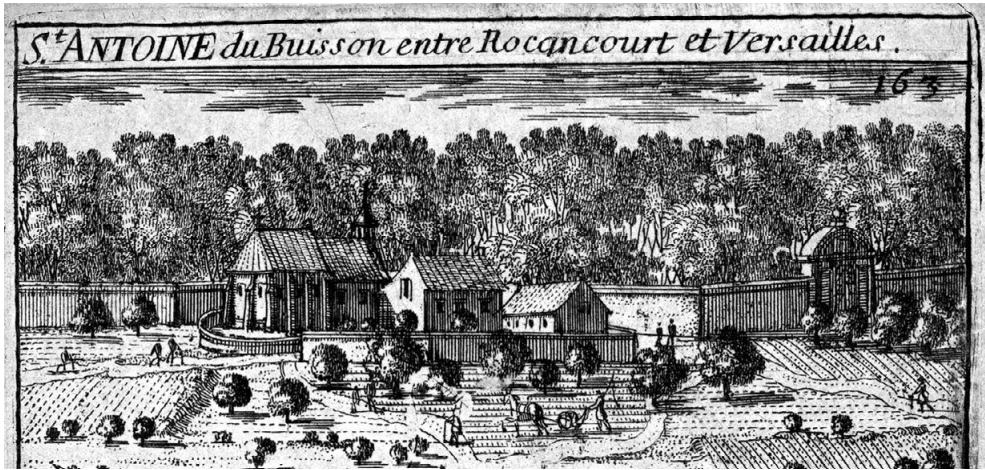


Abb. 110: Anonym, *S'Antoine du Buisson entre Rocancourt et Versailles*, Detail,  
aus: Allain Manesson-Mallet: *La Géométrie pratique*, Bd. 1, Paris 1702, S. 163, Abb. LXIII

la vue de la petite église de Saint-Antoine, et les maisons construites à l'entour communiquèrent au hameau de fantaisie un air de vérité.«<sup>88</sup> Patrice Higonnet deutet die Abwesenheit der Kirche zudem als Vermeidung eines Sakrilegs.<sup>89</sup> Seine Lesart beruht auf der Annahme, dass die gesamte Anlage falsch und künstlich gewesen sei – und zwar nicht nur in der Rezeption, sondern auch in der Produktion – und demnach die Integration einer Kirche Blasphemie gewesen wäre. Dieser Auffassung können zwei Argumente entgegengesetzt werden: Erstens gehörten Kirchen *per definitionem* nicht zwingend zu einem Weiler, und gerade die sichtbare Nähe einer Kirche machte einen weiteren Bau im *Hameau de la Reine* überflüssig. Zweitens zeigt das Beispiel Hohenheim, dass die Integration von sakralen Gebäuden in das dortige *Dörfle* kein Sakrileg darstellte, sondern vielmehr dem Gebot der Wahrscheinlichkeit Rechnung getragen und letztlich dem Anspruch eines authentischen Ortes Genüge geleistet wurde.

Obwohl das Dorf ein Ort der ökonomischen Eigenständigkeit und Selbstversorgung war, standen bis zur Französischen Revolution Bauern und Bäuerinnen sowie Angehörige anderer Berufsgruppen im Dorf weitestgehend im Dienst eines adeligen oder bürgerlichen Herren. Bis dahin waren in Frankreich weniger als 40 Prozent der bäuerlichen Betriebe Erbbauernhöfe und damit in der eigenen Hand von Bauern; nach der Französischen Revolution erhöhte sich der Anteil auf 65 Prozent.<sup>90</sup> Frankreichs Wirtschaft war noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum größten Teil vom Primärsektor

beherrscht, und Anzeichen der Industrialisierung waren, im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern, kaum sichtbar.<sup>91</sup> Vor dem Hintergrund dieser politökonomischen Basis der französischen Wirtschaft konnten *hameaux* nicht als nostalgische Sehnsuchtsorte einer verloren gegangenen früheren Wirtschaftsform vereinnahmt werden, sondern die in ihnen praktizierte Landwirtschaft repräsentierte – obwohl sie im *hameau* in Idealform erschien – den Status quo der damaligen Produktionsmittel. Darüber hinaus grenzte sich das Dorf als ökonomische Einheit auch von anderen ländlichen Orten ab, wie sie in der antiken und frühneuzeitlichen Pastoralen oder der Malerei der *fête galante* zu finden sind. Letztere sind durch ihre Abwesenheit von Arbeit und Nützlichkeit gekennzeichnet, ihnen ist jeder ökonomische Aspekt fremd.

Die wenigen Bilder des *Hameau de la Reine* bezeugen, dass die ökonomische Funktion des Weilers eine wichtige Eigenschaft darstellte und dass dieser zudem eine ästhetische Dimension zukam. Allerdings waren die ökonomischen und produktiven Aspekte durch eine Ambivalenz geprägt: Denn einerseits sind in den Ansichten des *Hameau de la Reine* untätige Personen – vermutlich Adelige – wiedergegeben, andererseits auch solche, die landwirtschaftliche Tätigkeiten ausüben. Während eine der Miniaturen von Blarenberghe (Abb. 3) eine Art Fischerstechen im Weiher des *Hameau de la Reine* präsentiert, also eine Begebenheit, die aus dem dörflichen Alltag herausfällt und vor allem adeligem Personal vorbehalten ist, zeigen zwei andere Miniaturen (Abb. 1, 2) Szenen der alltäglichen Arbeit. In der einzigen Ansicht des *Hameau de la Reine* von Châtelet (Abb. 31) sind im Vordergrund sechs Männer zu sehen, die sich in beziehungsweise neben einem kleinen Boot befinden. Zwei Personen stehen auf dem unteren Umgang des *Tour de Marlborough*, zwei weitere vor dem Eingang des *Colombier*. Keine dieser Personen geht einer Tätigkeit nach, viel eher scheinen sie sich, zumindest die Gruppe im Vordergrund, auszuruhen (eine Person hält möglicherweise sogar ein Buch oder einen Zeichenblock in der Hand). Allerdings ist die Personengruppe nicht spezifiziert: Fast in allen Ansichten aus Châtelets Album zum Petit Trianon begegnet sie in identischer Weise. Eine mit dieser übereinstimmende Konstellation von Personen, die ebenfalls das Weiherpanorama betrachten, integrierte Châtelet in ein Gemälde, das er 1784 vom *hameau* in Bellevue anfertigte. Die Kleidung der Personen verweist – soweit man das angesichts der geringen Größe beurteilen kann (die Darstellungen der Personen messen nur zwei Zentimeter) – auf die Zugehörigkeit zum Adelsstand, in ihren Haltungen gibt sich ein Zustand der Kontemplation zu erkennen. In Châtelets Ansicht des *Hameau de la Reine* ist dies weniger eindeutig. Weil die Personen nicht identifizierbar sind und die Kleidung keine bestimmten Attribute aufweist, scheint es sich eher um gene-

rische Personenstaffagen zu handeln, als dass es um eine gleichsam dokumentarische Abbildung des Lebens im *Hameau de la Reine* ginge. Selbst wenn man dem Aquarell einen dokumentarischen (oder zumindest projektiven) Wert beimessen würde, ist das hier verbildlichte Ausruhen der Personen etwas anderes als der Müßiggang nach Art einer *fête galante*: Es zielt eher auf die als nobel aufgefasste (körperliche) Untätigkeit des Adels ab. Damit wird dann zumindest negativ landwirtschaftliche Arbeit als etwas dargestellt, das vom Adel selbst nicht betrieben werden muss, was von diesem aber ästhetisch konsumiert werden kann – die Rezeptionshaltung der Staffagefiguren legt eine solche Lesart nahe. Wenn die Bilder des *Hameau de la Reine* demnach die Arbeit und die Landwirtschaft ins Zentrum rücken – sei es in Form einer positiven Darstellung oder als Objekt, auf das sich eine Rezeptionshaltung richtet –, überhaupt das bäuerliche Personal und nicht Marie-Antoinette und ihre *coterie* gezeigt wird, verweist dies einerseits auf die Behauptung von Authentizität (»Der *Hameau* ist ein echtes Dorf«), andererseits wird damit aber auch die Sphäre der ruralen Arbeit aufgewertet und als etwas Darstellungswürdiges markiert.

In der *Domaine de Versailles* befanden sich zahlreiche landwirtschaftliche Betriebe.<sup>92</sup> 1790, am Ende des Ancien Régime, zählte man 31 Bauernhöfe in der Gemarkung sowie zusätzlich einige weiter entfernt liegende Höfe, die eine gesamte Nutzfläche von 4800 Hektar umfassten.<sup>93</sup> Dabei verfügten die wenigsten Höfe über eine Fläche, die 200 Hektar überstieg. Während die meisten Höfe in der Peripherie des Parks und im *Grand Parc* angesiedelt waren, gab es durchaus auch Güter an zentraleren Stellen, wie die große *Ferme de Gally*<sup>94</sup> am Ende des *Petit Parc*. Zum Erscheinungsbild von Versailles gehörten also durchaus wirtschaftliche Nutzgebäude und landwirtschaftliche Flächen, auch wenn diese in den offiziellen Bildern fast immer ausgeblendet wurden. Im Gegensatz zu administrativen und anderen Tätigkeiten, die teils ausgelagert werden mussten, konnte der Versailler Hof von diesen Bauernhöfen nahezu komplett versorgt werden.<sup>95</sup> Die Bauernhöfe waren meistens für mehrere Jahre verpachtet, das heißt, sie hatten gegenüber dem Hof eine gewisse Autonomie, was auch erklärt, weshalb kein umfassendes Konzept der Bewirtschaftung vorlag. Für die *Ferme* des *Hameau de la Reine* finden sich hingegen kein entsprechender Pachtvertrag oder Informationen, die auf eine solche Vereinbarung schließen lassen. Aus der geringen Größe lässt sich folgern, dass eine Eingliederung in den regulären landwirtschaftlichen Betrieb in Versailles unrentabel gewesen wäre. Bezüglich des tatsächlichen Ertrags der im *Hameau de la Reine* betriebenen Landwirtschaft sind nur wenige Informationen überliefert. D'Hézacques berichtet in seinen Memoiren von »un superbe troupeau de vaches suisses«,<sup>96</sup> allerdings gibt es weder Hinweise zum Kauf noch darüber, aus wie vielen

Tieren die Herde bestand. Lediglich der geringe tägliche Ertrag von »4 pintes [3,72 Liter]«<sup>97</sup> Milch je Kuh ist bekannt; dies spricht dafür, dass die Haltung von Kühen nicht primär an wirtschaftliche Faktoren gekoppelt war. Hier zeigt sich wieder der Doppelcharakter des *Hameau de la Reine*: Die Landwirtschaft im *Hameau de la Reine* durfte weder als Schein oder Spiel noch, obwohl funktionsfähig, als eigentlich dem Ertrag dienend verstanden werden. Nicht der wirtschaftliche Ertrag war von Bedeutung, sondern nur, dass es überhaupt einen Ertrag gab, um so den Status der Echtheit zu garantieren.

Auch andere *hameaux* und *Dörfle* waren durch eine – wenn auch nur rudimentär – funktionierende Landwirtschaft gekennzeichnet oder dienten zumindest als Ort, an dem sich Adelige temporär einer solchen Tätigkeit hingeben konnten. Franziska von Hohenheim schildert in ihrem Tagebuch die von ihr ausgeübten Verrichtungen im Garten: »[...] ich säte auch Salad, rieben u. der Gleichen, steckte bonen in das Mistbet.«<sup>98</sup> Während man dies vor der Folie einer schwäbisch-pietistischen Moralvorstellung und im Zusammenhang mit einem aristokratischen Vergnügen, wie es auch in Marie-Antoinettes Gartenwerkzeugen (Abb. 81) zum Tragen kam, nachvollziehen kann, gab es in anderen *hameaux* auch avancierte Formen der Landwirtschaft. Der Duc de Liancourt ließ bereits 1770 einen Bauernhof auf seinem Anwesen erbauen, um mit neuen Formen der Agrikultur zu experimentieren.<sup>99</sup> Neben dem Agrarbetrieb befanden sich auch eine Schule für arme Kinder, ein Dorf als Wohnstätte für die Bediensteten und eine Manufaktur zur Herstellung von Leinen auf seinem Anwesen. Arthur Young schreibt in seinem Reisebericht des Jahres 1787 davon, dass Liancourt nicht einen Garten angelegt habe, sondern eine Plantage »with winding walks, benches, and covered seats, in the English style of gardening«.<sup>100</sup> Die landwirtschaftliche Nutzfläche wurde demnach mit gartenbaukünstlerischen Mitteln gestaltet, im Unterschied zu den sonstigen *hameaux*, in denen eine landwirtschaftliche Nutzung in den Garten integriert wurde. Die Anlage von Liancourt sticht allerdings auch in anderer Hinsicht hervor, denn die genannten Einrichtungen waren nicht in rustikalen Gebäuden untergebracht, sondern in einfachen und kaum geschmückten mehrgeschossigen Häusern, die von außen nichts über ihre Funktion preisgaben (Abb. 111). Eher wiesen sie eine Ähnlichkeit mit Gebäuden wie der bereits erwähnten *Ferme de Gally* auf, die als reine Nutzarchitekturen ohne ästhetischen Eigenwert wahrgenommen wurden. Bei Liancourts Domäne stellt sich also die Frage, inwiefern der Bauernhof und die anderen Nutzgebäude tatsächlich als Schauobjekte in die Gartenanlage eingegliedert waren. Im Gegensatz zu den anderen *hameaux* waltete hier nicht ein ästhetisches Konzept des Folklorismus, viel eher stand die Produktivität der Anlage im Vordergrund. Damit lässt sich

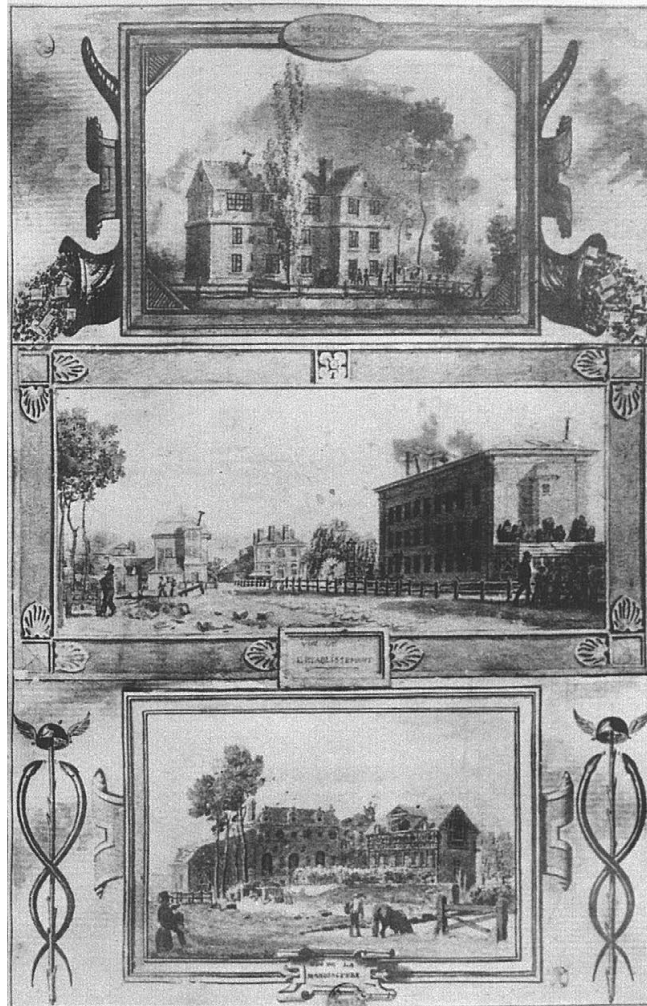


Abb. 111: Anonym, *Hameau des Duc de Liancourt*, um 1770

wiederum etwas über die anderen *hameaux* sagen, in die eine Landwirtschaft integriert war: Dass bei diesen die landwirtschaftlichen Einrichtungen nicht nur als Staffage bestanden, sondern auch tatsächlich funktionsfähig waren, war wichtig für den behaupteten Authentizitätsanspruch. Zugleich war die landwirtschaftliche Ökonomie nicht die – wie dies bei Liancourt hingegen der Fall war – primäre Funktion, sondern lediglich als äußere und das heißt ästhetisierte Erscheinung von Interesse. Nur als äußerliche Erscheinung war

die Landwirtschaft Teil des Folklorismus, ihre internen Mechanismen waren dafür irrelevant.

Eine weitere Begründung für die Aufwertung der Landwirtschaft ab der Mitte des 18. Jahrhunderts und eine damit einhergehende Ästhetisierung kann man in der Entwicklung der Agronomie und der Physiokratie finden.<sup>101</sup> Unter letzterem Begriff bildete sich in Frankreich ab 1760 eine philosophische und ökonomische Schule heraus, die eine Neuordnung der Wirtschaft mit dem Ziel anstrebte, die Effizienz der Landwirtschaft zu steigern und damit einen Ausweg aus der Verarmung der Bevölkerung zu weisen. Kern der physiokratischen Wirtschaftstheorie war die Agrarwissenschaft, denn der Boden sei »der alleinige Quell der Reichtümer«, so François Quesnay.<sup>102</sup> Gleichwohl ging es den Physiokraten nicht um den Schutz der Natur oder um die – wie in manchen gartentheoretischen Werken eingefordert – Bewahrung der ursprünglichen, unkultivierten Landschaft, sondern um deren Nutzbarmachung und die Steigerung ihrer Fruchtbarkeit: »Die Ökonomie war für die Physiokratie eine gesellschaftliche Veranstaltung der Erhaltung und Entwicklung der Naturpotenzen, gegen die wilde Natur, Brachen, Wüstungen und Ödländer.«<sup>103</sup> Die Physiokraten wandten sich gegen die in Frankreich in der Landwirtschaft größtenteils gängige Subsistenzwirtschaft kleiner Bauernhöfe und forderten stattdessen die Umstrukturierung landwirtschaftlicher Betriebe zu größeren Einheiten, um möglichst große Flächen zum Zwecke eines möglichst großen Überschusses bewirtschaften zu können. Bereits hier zeigt sich, dass diese Idee der Landwirtschaft nichts mit der kleinteiligen Bewirtschaftung einer *ferme ornée* zu tun hatte. Die physiokratische Theorie zeitigte – zumindest vorerst – kaum wirtschaftliche Umstrukturierungen und existierte vor allem in Büchern und in Salon-Gesprächen.<sup>104</sup> Gerade deshalb konnte sie aber in den Bereich der Gartentheorie eindringen. Beispielsweise verstand sich der Marquis de Girardin als Physiokrat und formulierte mit seiner Schrift *De la composition des paysages* entsprechend, so Anca-Stanca Tabarasi, sein »Ideal eines nützliche[n] Landschaftsgarten[s], an dem sich alle Stände erfreuen sollen und der sie alle, auch den Adel, zur Arbeit an der Bereicherung des Landes durch die Agrikultur führen soll.«<sup>105</sup> Eine solche Interpretation der Vereinnahmung physiokratischen Gedankenguts durch die Gartentheorie geht jedoch von einem so in den Schriften nicht greifbaren egalitären Gesellschaftsentwurf aus. Der Physiokrat Marquis de Mirabeau erklärt seine Haltung gegenüber der Landbevölkerung hingegen folgendermaßen: »[...] de ma fenêtre, comme d'un trône, je considère toutes les obligations que nous leur avons, quand je les vois suer sous le faix, et que me tâtant ensuite je me souviens que je suis de la même pâte qu'eux.«<sup>106</sup> Mirabeau würdigt die Tätigkeiten der Landbevölkerung zwar anerkennend,

er tut dies jedoch aus dem Selbstverständnis eines patriarchalen Herrn heraus, der über seine Untertanen verfügen kann. Während sich Girardin in seiner Schrift direkt mit physiokratischen Theorien, insbesondere mit derjenigen Quesnays, auseinandersetzt, stehen Garten und Physiokratie zu dieser Zeit grundsätzlich nur in einem losen Verhältnis zueinander. Zwar wird in der Forschungsliteratur oft das Prinzip der *ferme ornée* mit physiokratischen Ideen kurzgeschlossen, jedoch war das Hauptziel der Physiokratie eine Neuordnung der gesamten Wirtschaft, deren Grundlage die Landwirtschaft bilden sollte, und nicht deren konkrete Ausgestaltung im Detail.<sup>107</sup> Dennoch etablierte sich mit der Physiokratie ein Diskurs, der, wenngleich indirekt, zu einer Aufwertung der Landwirtschaft führte und somit auch Auswirkungen auf die Konzeption und Entwicklung der *ferme ornée* hatte. Eine direkte Umsetzung physiokratischer Ideen in *fermes ornées* lässt sich jedoch nicht nachweisen und würde auch den voneinander abweichenden Größenverhältnissen der Landwirtschaft im physiokratischen Maßstab und der *ferme ornée* widersprechen. Die Verbindung blieb höchstens – wie im Fall von Girardins Ermenonville – eine diskursive Behauptung.

### Nützlichkeit als ästhetische Kategorie

Der Bedeutungswandel des Dorfes, der Agrikultur und der ländlichen Bevölkerung betraf ebenso eine Neubewertung der Kategorien des Nützlichen und der Arbeit.<sup>108</sup> Bereits die Idee, eine funktionierende Landwirtschaft in den Garten zu integrieren – und diese nicht, wie die Wirtschaftsgebäude in Versailles zuvor, möglichst unsichtbar zu machen –, entsprang dem Wandel des Begriffs der Nützlichkeit im ästhetischen Diskurs. Deutlich wird diese Entwicklung auch in den Darstellungen des *Hameau de la Reine*, in denen immerhin teilweise gearbeitet wird, im Gegensatz zu den *fêtes galantes*, die durch Müßiggang der Akteur\*innen oder die Abwesenheit von arbeitenden Figuren gekennzeichnet sind.

Obwohl »Nutzen« in der Frühen Neuzeit nicht im engeren Sinn Teil der Ästhetik war, sondern als »sittlich-praktischer, ethischer, ökonomischer, technischer oder auch gesellschaftstheoretischer Begriff«<sup>109</sup> Verwendung fand, gab es eine Auseinandersetzung über den Zusammenhang von Ästhetik und Nützlichkeit, die bis zu Horaz zurückreichte, dessen *De arte poetica* die einschlägige Quelle bis ins 18. Jahrhundert blieb: »Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. [...] jede Stimme erhielt, wer Süßtes und Nützlichliches mischte [lat.: mis-

cuit utile dolci], indem er den Leser ergötze und gleichermaßen belehrte.«<sup>110</sup> Das Ästhetische konnte also dann nützlich sein, wenn es belehrend wirkte. Neben dieser Ebene – der »Nützlichkeit des Ästhetischen« – gab es noch eine weitere, die die Relation zwischen Ästhetik und Nutzen betraf: die »ästhetische Wahrnehmung und Gestaltung des Nützlichen«.<sup>111</sup> Während beispielsweise die Malerei in der ästhetischen Diskussion zumeist höchstens unter den Gesichtspunkten der Belehrung, Erbauung oder Erziehung als nützlich erschien und damit sich nur auf die erste Ebene erstreckte, waren in der Gartentheorie des späten 18. Jahrhunderts beide Ebenen Gegenstand der Auseinandersetzung, obwohl die Gartenkunst Teil der freien Künste war: Der Garten war einerseits aufgrund seiner ästhetischen Wirkung nützlich im Sinne von Erziehung und Rekreation, andererseits mussten seine Nutzbereiche – von der Pflanzenzüchtung über die *ferme ornée* bis hin zur Molkerei – unter ästhetischen Aspekten gestaltet werden.

Watelet eröffnet seinen *Essai sur les jardins* nach einem Vorbericht und einer allgemeinen Einleitung mit dem Kapitel *Des établissements utiles*, das ein Lob des Landlebens – und damit implizit auch eine Kritik an der affektbeladenen aristokratischen Kultur – anstimmt.<sup>112</sup> Zudem legt er hier seine Programmatik dar, die das Angenehme im Nützlichen sucht und auch Nutzgärten und Nutzbereiche des Gartens als Teil der freien Künste verstanden wissen will: »Les hommes qui vivent au milieu des champs, résistent aux caprices des modes, ou les ignorent. [...] Les Arts & les usages ont à leur égard une influence plus lente. L'objet de ces établissements est l'utilité, souvent restreinte au plus étroit nécessaire. Sous ce point de vue, ils sembleroient n'avoir de relation qu'avec les Arts mécaniques; mais à l'utile se joint toujours quelque nuance d'agréable, parce que le délassement est aussi indispensable aux hommes que le travail, & que le plaisir est au nombre de leurs besoins. C'est sous cet aspect que mon sujet se rejoint aux Arts libéraux.«<sup>113</sup> Watelet sollte seine Argumente für den notwendigerweise angenehmen Charakter dieser Einrichtungen – das Grundbedürfnis des Vergnügens und die Erholung von der Arbeit – später im Text noch dahin gehend verfeinern, dass das Angenehme und das Nützliche in eins fallen. Hier wird jedoch bereits deutlich, dass er sich mit seinem *Essai* für eine ästhetische Aufwertung der Nutzbereiche des Gartens einsetzte.

Auch die ersten Sätze zur *ferme ornée* beginnen mit einem Lobpreis des Landlebens, wenn Watelet von den »jouissances de la campagne« spricht, die einem Zusammenhang des »de desirs excités sans affectation, & de satisfactions remplis sans efforts«<sup>114</sup> entstammen müssen. Der Genuss des Landes ist demnach an Eigenschaften gebunden, die sowohl der Beschwerlichkeit des Landlebens als auch der gängigen Charakterisierung des Hofes als eine von



Affektiertheit geprägte Sphäre entgegenstehen. Die *ferme ornée* ist für Watelet »un ouvrage où l'utile & l'agréable adroitement combinés, doivent se servir, & ne se nuire jamais.«<sup>115</sup> Das Angenehme ist demnach nicht mehr vom Nützlichen abgekoppelt und nur für einen sekundären Zweck – beispielsweise die Erholung von der Arbeit – notwendig, sondern beide Aspekte sind miteinander vereint. Etwas später bestimmt Watelet die wesentlichen Merkmale der einzelnen Gebäude der *ferme*: »L'ordre & la propreté y regnent; mais elles n'ont point cette recherche qui déplaît ou qui blesse, lorsqu'elle est affectée ou excessive. Il ne faut pas ici que les soins donnés à l'agréable paroissent l'emporter sur l'utile. Il ne doit point venir en pensée que les frais nécessaires à ce qui n'est qu'ornement, absorbent le produit d'un établissement qui s'annonce pour être profitable [...].«<sup>116</sup> Watelet spricht sich hier gegen alles aus, was nur der Ausschmückung dient, da diese dem Nützlichen nicht zum Nachteil gereichen darf, zumal die nützlichen Teile des Gartens von sich aus bereits *agréable* seien.

Mit ähnlichen Worten wird in Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* auch das Landgut in Clarens beschrieben: »Depuis que les maîtres de cette maison y ont fixé leur demeure, ils en ont mis à leur usage tout ce qui ne servoit qu'à l'ornement: ce n'est plus une maison faite pour être vue, mais pour être habitée. [...] Tout y est agréable et riant, tout y respire l'abondance et la propreté, rien n'y sent la richesse et le luxe; il n'y a pas une chambre où l'on ne se reconnoisse à la campagne, et où l'on ne retrouve toutes les commodités de la ville.«<sup>117</sup> Die dafür notwendigen Umbauarbeiten werden folgendermaßen zusammengefasst: »Partout on a substitué l'utile à l'agréable, et l'agréable y a presque toujours gagné.«<sup>118</sup> Rousseaus Argumentation basiert auf einer Reihe von Gegensatzpaaren: Zierde versus Gebrauch, Zurschaustellen versus Wohnen, angenehm versus nützlich. Erneut zeigt sich die für Rousseau zentrale Denkfigur der Substitution. Das Angenehme wird durch das Nützliche ersetzt, jedoch dergestalt, dass das Angenehme dabei noch zunimmt. Die Nutzung des Hauses als Wohnort wird der reinen Zurschaustellung eines Interieurs gegenübergestellt. Diese neue Funktion gibt sich allerdings auch nur durch eine veränderte Dekoration beziehungsweise die Ablehnung von Dekoration, was gleichermaßen als dekorativ wahrgenommen wird, und entsprechend im Modus der »Besichtigung« zu erkennen. Die Interieurs des *Hameau de la Reine*, die nicht als Wohnräume der Angestellten fungierten, folgten weder diesem Ideal der Nützlichkeit noch dem insgesamt für die Anlage formulierten Imperativ der Schönheit des Nützlichen, sondern waren lediglich, um in der Terminologie zu bleiben, *agréable*.

Bereits Watelets Charakterisierung des Gartens – oder auch nur eines Teils des Gartens, etwa einer *ferme ornée* – als zugleich »utile« und »agréable«

stellte eine Neuerung dar. Voltaire hatte nur 23 Jahre vor Watelets *Essai in Siècle de Louis XIV* im Kapitel über »artistes célèbres« mittels derselben Begrifflichkeiten den Unterschied zwischen Lust- und Nutzgarten gefasst: »L'art des jardins a été créé & perfectionné par Le Nôtre pour l'agréable, & par La Quintinie [der Erbauer des *Potager du Roi*; Anm. FV] pour l'utile.«<sup>119</sup> Voltaire bestätigte damit eine sich durch fast alle älteren Gartentraktate ziehende klare Unterteilung der Gärten nach Funktionen. Watelets Charakterisierung der *ferme ornée* als »utile et agréable« propagiert jedoch weniger eine Vermischung zweier vormals getrennter Gartentypen oder die Auflösung der angestammten Hierarchie, als dass es ihm um die doppelte Aufwertung des neuen Gartentyps der *ferme ornée* geht, die sowohl dem Bereich des Angenehmen als auch dem des Nützlichen angehöre. Damit wird nicht nur die strikte Einordnung der *ferme ornée* in ein bereits feststehendes Ordnungssystem – gemäß den Kategorien des Lust- oder des Nutzgartens, des Ästhetischen oder des Ökonomischen – obsolet, sondern Watelet argumentiert, dass das Angenehme (*agréable*) auch im Nützlichen (*utile*) zu finden sei.

Noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde *agréable* als zentrale ästhetische Kategorie verwendet, die heutige leicht pejorative Verwendung des Begriffs im Sinne von »gefällig« bildete sich erst Ende des 18. Jahrhunderts heraus.<sup>120</sup> Dennoch war das Angenehme auch bereits vor seiner Abwertung in der Hierarchie des Schönen niedriger angesiedelt als das Nützliche. Beispielsweise unterscheidet Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, aus der bekanntermaßen ganze Teile als Einträge in Diderots und d'Alemberts *Encyclopédie* einfließen und die deshalb für den französischen kunsttheoretischen Diskurs wichtig war, vier Arten des Schönen: »Il y a donc un beau agréable, qui par ce caractère se distingue du beau sublime, du beau majestueux, du beau ravissant. L'agrément plaît à tous les esprits doux & tranquilles, qui n'aiment pas à être trop fortement remués.«<sup>121</sup> Erst Kant nimmt in seiner *Kritik der Urteilskraft* eine kategoriale Trennung zwischen dem Angenehmen und dem Schönen vor. Das Angenehme als etwas, »was den Sinnen in der Empfindung gefällt«,<sup>122</sup> ist damit zwar nicht aus dem Bereich des Ästhetischen ausgeschlossen, stellt jedoch kein »reines Geschmacksurteil« dar.

Watelet definierte den Begriff des *agréable* beziehungsweise *agrément* nicht in seinem *Essai sur les jardins*, jedoch veröffentlichte er selbst in den von ihm herausgegebenen Bänden der *Encyclopédie méthodique* zum Themenfeld der *beaux-arts* wenige Jahre später darüber einen langen Artikel. Das Verdienst von »ouvrages agréables de tous les Arts« sei es, »d'offrir des agréments vrais, qui n'aient rien d'affecté, & s'il se peut, une moralité douce, aimable qui plaise en instruisant«.<sup>123</sup> Watelet bemängelt jedoch sowohl die Subjektivität des Begriffs

als auch die Abwertung, die der Begriff durch die Alltagssprache und die gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung erfahren habe. Weil *agréable* für ihn also keine normative Kategorie ist, kann er auch kritisieren, dass die damit verbundenen Ideen zusehends vage würden. Grund hierfür sei die Entfernung des Menschen und der Künste von der Natur. Die Ideen des Angenehmen seien damit zu einem »jouet des préjugés, des affections momentanées, des caprices du luxe, des abandons de la mollesse; enfin, de toutes les altérations qu'éprouvent les mœurs & le goût« herabgewürdigt worden.<sup>124</sup> Dies habe auch negative Auswirkungen auf Künstler\*innen, die sich – wenn sie ein Werk »agréable« gestalten möchten – nach dem Geschmack der Zeit richten. Dieser Geschmack wiederum sei von der verkommenen Kultur des Hofes und Theaters diktiert, denn »car les idées d'agrément, lorsque les mœurs & le goût s'altèrent, se prennent dans les deux classes de la Société qui s'éloignent généralement le plus du naturel, la Cour & le Théâtre«.<sup>125</sup> Entsprechend werden auch die aus Watelets Sicht falschen Gegenstände – nämlich die »objets de délassement, de fantaisie, à des formes de caprice, à des expressions, à des tours affectés, dont le caractère tient toujours plus au manière qu'au simple & au noble«<sup>126</sup> – von ihm kategorisch unter Verdacht gestellt.

Vor einer solchen Verwendung möchte Watelet die Kategorie des »agréable« retten und rehabilitieren, weshalb er eine Anleitung gibt, wie das »wahrhaft Angenehme« in einem Werk hervorzubringen sei: »[...] & si vous êtes enfin bien convaincus qu'on ne trouve jamais les véritables agréments dans l'artifice, vous chercherez les perfections propres à votre Art, dans la nature, & vous aurez du plaisir à voir l'homme tel qu'il est, & la campagne sans parure étrangère.«<sup>127</sup> Das Angenehme ist demnach unmittelbar an die Natur und den ländlichen Raum gebunden, denen Watelet zufolge jegliche Künstlichkeit fremd sei und die keinen zusätzlichen Schmuck benötigten. Seine Formel des »utile et agréable« als Charakter der *ferme ornée* steht genau in diesem Zusammenhang. Der Charakter des Angenehmen wird nicht durch einen der *ferme* supplementär hinzugefügten Schmuck erzeugt (obwohl das Adjektiv *ornée* genau das besagt), sondern liege im Wesen des Gebäudes, das allein durch seine »Reinlichkeit und Ordnung« ausgezeichnet sei.

Morel entwickelt in seiner zwei Jahre später erschienenen *Théorie des jardins* ein ähnliches Argument, indem er die Ausschmückung bereits in der Einfachheit der Einrichtung verwirklicht sieht: »La *ferme*, dont l'objet principal est l'économie & l'utilité, s'annoncera par son air champêtre, négligé & sans prétention; ainsi qu'une Bergere naïve & sans art, sa simplicité sera son seul ornement.«<sup>128</sup> In der Verknüpfung von »simplicité« und »ornement« artikuliert sich die ästhetische Aufwertung ländlicher (Wirtschafts-)Gebäude. Diese

können – egal ob als *chaumière*, *ferme ornée* oder *hameau* – neu in einem Garten errichtet werden, es kann aber auch der bloße Anblick solcher bereits bestehender Gebäude inszeniert werden. Laborde gibt hierfür in seiner *Description des nouveaux jardins* das Beispiel eines in der Nähe des *Désert de Retz* (bei ihm nach dem Besitzer als *Désert de Monville* bezeichnet) befindlichen Gebäudes, das sich durch eine charmante Ansicht auszeichne, die sowohl von der Natur als auch der Kunst hervorgebracht werden könne.<sup>129</sup>

### Ästhetisierung von Arbeit

Neben der ästhetischen Aufwertung von Nutzungsbereichen im Garten und der Einführung eines neuen Typs, der *ferme ornée*, die die Sphären des *utile* und *agréable* in sich vereinte, vollzog sich in der Gartentheorie auch eine Ästhetisierung der Arbeit. Michael Gamper begreift die Ästhetisierung von Arbeit in Landschaftsgärten als Teil der »Emotionalisierung der Gartenbesucher«, <sup>130</sup> was letztlich eng an das Primat der Erfahrung und eine daran gebundene Wirkungsästhetik gekoppelt ist. Eine solche Vorstellung liegt auch Hirschfelds *Theorie der Gartenkunst* zugrunde, wenn er unter der Überschrift »Bewegung« nicht nur Elemente wie Wasser, Wind und Tiere benennt, die »bewegliche Ansichten« hervorbringen, sondern zu diesem Zweck auch die Umgebung miteinbezieht, in der »Heerden weiden und der Landmann arbeitet«. <sup>131</sup> Die arbeitende Landbevölkerung wird damit Teil einer kalkulierten Ansicht des Gartenraums. Obwohl Hirschfeld im Hinblick darauf, welche Formen der Arbeit er genau meint, unspezifisch bleibt, wird anhand der von ihm vorgestellten Szenarien klar, dass es sich um einfache, vorindustrielle Arbeit handeln muss. Entsprechend sind auch die in der Anlage des Duc de Liancourt ansässige Leinenmanufaktur und die in ihr ausgeführten Tätigkeiten nicht mit Hirschfelds Auffassung einer schönen Ansicht vereinbar.

Die Inszenierung von Arbeit war Teil eines größeren kulturellen und gesellschaftlichen Wandels, in dem Arbeit mit Vorstellungen von Tugendhaftigkeit verknüpft wurde und sich somit moralische und ästhetische Argumente vermischten. In Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* erklärt Wolmar, dass Arbeit Zufriedenheit und Vergnügen bringe, während der Müßiggang zu Schwermut führe. <sup>132</sup> Im selben Roman wird auch die Arbeit auf dem Land positiv bewertet, insbesondere sei sie »agréable à considerer«, was Saint-Preux folgendermaßen begründet: »L'objet de l'utilité publique et privée le rend intéressant: et puis, c'est la première vocation de l'homme; il rappelle à l'esprit une idée agréable, et au cœur tous les charmes de l'âge d'or. L'imagination ne reste point froide à l'as-

pect du labourage et des moissons. La simplicité de la vie pastorale et champêtre a toujours quelque chose qui touche.«<sup>133</sup> Wenige Zeilen später beschreibt er die Arbeit im Weinberg als ein »Fest«: »[...] et cette fête n'en devient que plus belle à la réflexion, quand on songe qu'elle est la seule où les hommes aient su joindre l'agréable à l'utile.«<sup>134</sup> In derartigen Aussagen zeigt sich eine Wertschätzung der tugendhaften Bauern respektive Bäuerinnen oder Landarbeiter\*innen, die nicht nur ihrer Arbeit nachkommen, sondern in dieser auch Vergnügen finden, was wiederum schön anzusehen sei.<sup>135</sup> Dies steht in einem Zusammenhang mit der sich gleichzeitig vollziehenden »invention of the peasant«, wie Amy Wyngaard konstatiert: »Over the course of the [eighteenth; Anm. FV] century, a stereotypical image of the peasant took hold in literature, theatre, and painting: that of the moral and loving villager, dedicated to family and community. Although the eighteenth-century peasant was in many ways just as unreal as the seventeenth-century shepherd, it was grounded in the aspirations and values of the bourgeoisie rather than those of the aristocracy.«<sup>136</sup>

Aus Sicht der aufklärerisch-empfindsamen Subjektkonzeption war es unabdingbar, einer (produktiven und reproduktiven) Tätigkeit nachzugehen, während der Müßiggang verurteilt wurde. Das ist auch in Abgrenzung von Subjektkonzeptionen des Aristokraten zu verstehen, »whose privileged idleness is his virtual birthright«.<sup>137</sup> Auch wenn der Dauphin, der spätere Louis XVI., sich 1768 einen Pflug führend darstellen ließ (Abb. 9), geschah dies eher innerhalb des Rahmens einer politischen Ikonografie, indem ein Herrscher der Fruchtbarkeit seines Landes huldigt, als dass es ein Ausdruck tugendhaften Fleißes im empfindsamen Sinne war.

Ein Element der Kritik an der Aristokratie zielte auf die Abwertung des Luxus – ein Argument, das wiederum eng mit der in physiokratischen Schriften vorgeschlagenen ökonomischen Neuordnung durch eine Trennung von Luxus und Handel verbunden war, damit mittelbar die Aufwertung der Agrikultur betraf und folglich ein moralisches Argument beinhaltete, das sich gegen den bloßen Konsum richtete.<sup>138</sup> Luxusgüter sind solche, so der Vorwurf, die in der Nationalökonomie keine unmittelbare Notwendigkeit besitzen und der bloßen Verschwendungssucht des Adels dienen, der von jeglicher Arbeit befreit ist. Produktion und Konsumtion traten hier in extremer Form auseinander. Während noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts der spektakuläre Auftritt des Adels zur Markierung des sozialen Rangs gehörte, mehrten sich ab den 1770er Jahren Stimmen, die auch den Pomp des Adels moralisch verurteilten.<sup>139</sup> Jean-François André schrieb 1788 dazu: »Et voilà le crime de luxe! voilà ce que jamais vous ne pouvez justifier! C'est lui qui fait on' ne juge plus un home par ce qu'il est, mais par ce qui l'entoure. Cet homme, l'objet de tes

acclamations, peuple grossier, ce n'est pas lui que tu vois, que tu admires, que tu élèves aux cieux; non, ce n'est pas lui: tu le confonds avec les chevaux, les livrées, ses équipages, sa parure [...].«<sup>140</sup> Hinter dem Luxus wird der eigentliche Mensch, so das gängige Argument, nicht mehr sichtbar, man verwechselt ihn mit seiner äußerlichen Erscheinung. Die Konsequenz daraus ist bekannt: Wenn sich der Adel nun, wie Marie-Antoinette, mit vermeintlich bescheidenen Musselinkleidern ausstaffierte und durch den Bau von *hameaux* eine Abkehr von prunkvollen Gebäuden vollzog, kann dies teilweise auch als eine Reaktion auf diese Vorwürfe verstanden werden, wobei hier lediglich eine Ästhetik durch eine andere ersetzt wurde.<sup>141</sup> Auch Watelets bereits erwähnte Beschreibung der *ferme ornée*, in der »propreté & le soin habituel« den »véritable luxe«<sup>142</sup> darstellen, und die Schilderung von Clarens in Rousseaus *Julie* als Gegensatz zu »Luxus und Reichtum«<sup>143</sup> sind in diesem Zusammenhang zu verorten. Es wurde damit eine Kritik am Luxus artikuliert, die nicht per se gegen den Luxus gerichtet war, sondern diesen als positive Kategorie anerkannte – ihn sogar als etwas Erstrebenswertes auswies – und ihn lediglich mit anderen Inhalten füllte. Dadurch konnte das Einfache luxuriös werden, wobei es lediglich im Modus einer ästhetischen Aneignung in Erscheinung trat.

John Barrells These hinsichtlich der Verbildlichung der ländlichen Arbeit in der englischen Malerei des späten 18. Jahrhunderts besitzt auch für den Garten Gültigkeit: »In the first place [...], one side of the history of the art of rural life in the eighteenth century is of a continued attempt to adapt the conventional image of Pastoral to allow an apparently more realistic portrayal of English life. Obviously enough, this involved a greater and greater insistence on the imagery of work – an imagery that first qualifies, and then entirely replaces, the imagery of an idle pastoral life imagined as being led by courtiers in disguise. But this is not a change made simply in the service of disinterested accuracy; it is not description only, but prescription; the poor must be shown at work, not only because that is what they do, but because that is what they ought to do.«<sup>144</sup> Mehr noch als in der Malerei zeigt sich im Garten, wie es zu einer klassenspezifischen Verfügung über Körper kam. Räumlich wurde dies durch die spezifischen Blick- und Beobachtungsrelationen manifest, die dem Gefüge des *Hameau de la Reine* zugrunde liegen.<sup>145</sup> Hier das Privileg des Adels, das Schauspiel der Arbeit von außen zu betrachten oder, wie im Fall von Marie-Antoinette, mit miniaturisiertem Gartenwerkzeug am Geschehen oberflächlich teilzunehmen. Dort die tatsächliche Arbeit der Angestellten, denen die doppelte Rolle zufiel, sowohl durch Verrichtung einer nützlichen (*utile*) Tätigkeit produktiv zu sein als auch genau dadurch für die Betrachter\*innen etwas Angenehmes (*agréable*) auszudrücken.

Nützlichkeit und Arbeit waren im *Hameau de la Reine* demnach zwar an die agrikulturelle Produktion gekoppelt, jedoch nicht um ihrer selbst willen, sondern sie dienten dem ästhetischen Vergnügen. Die Lebensrealität der Bauern und Bäuerinnen war hier nicht mehr ein »Inventar von Elend«<sup>146</sup>, sondern eine gereinigte und ästhetisch formatierte Aneignung, die einen Anspruch auf Authentizität erhob, der mit der tatsächlichen Präsenz von Arbeit begründet wurde. Bereits während sich der *Hameau de la Reine* noch im Bau befand, notierte der Marquis de Bombelles, wie schon erwähnt, im Sinne des durch ihn begründeten Zynismus: »Mais imiter, dans des lieux destinés à l’amusement, ce qui ne vous rappelle que d’une manière stérile l’infortune de vos sujets ou de vos concitoyens, il semble que ce soit s’en jouer et vouloir s’endurcir sur leur situation.«<sup>147</sup> Bombelles kritisiert, dass das durch den Anblick der arbeitenden Angestellten hervorgerufene »amusement« Marie-Antoinettes zur Verhärtung von Standesgrenzen führe. Allerdings koppelt Bombelles seinen Vorwurf auch daran, dass es sich lediglich um eine Imitation des Dorflebens handele; er erblickt im *Hameau de la Reine* einen genuin unauthentischen Ort.

Genau darin liegt jedoch die Krux des *Hameau de la Reine*, denn es handelte sich keineswegs um die Darstellung (oder Imitation) von Arbeit, sondern um tatsächliche Arbeit. Allerdings um tatsächliche Arbeit, deren primärer Zweck das ästhetische Vergnügen nicht arbeitender Betrachter\*innen war. Die Nützlichkeit des *Hameau de la Reine* war damit durch eine Doppeldeutigkeit gekennzeichnet: Einerseits bestand die Nützlichkeit – im Sinne der architektonischen Funktion und Nutzung – in der Erzeugung eines ästhetischen Vergnügens. Andererseits wurde dieses wiederum durch die ökonomische Nützlichkeit, also die Echtheit der Arbeit, gewährleistet. Erst dadurch, dass die Landwirtschaft tatsächlich funktionierte (echte Menschen, die echten Tätigkeiten nachgehen und echte Dinge produzieren) und damit als authentisch erkennbar wurde, wurde sie auf einer anderen Ebene – der Ebene der ästhetischen Rezeption – zu einem Objekt, das Vergnügen bereiten konnte. Ein ähnliches Argument entwickelt auch Jill H. Casid: »The *hameau* was a hybrid site in which pleasure was directed to and disciplined by activities like dairying, which were considered productive and, therefore, virtuous. Far more disturbingly to critics, it was a space in which the georgic relation of pleasure and utility was also transposed; that is, a space in which the agricultural scenario and the activities of rural cultivation were useful for the pleasure they could produce.«<sup>148</sup> Zwar ist Casid in ihrer Charakterisierung zuzustimmen, dass der Zweck der agrarischen Produktion darin lag, dass diese Vergnügen bereitete, jedoch war es nicht ein Vergnügen, das durch das Ausführen der agrukulturellen Arbeit oder durch die Arbeit selbst entstand, sondern durch das

wissende Betrachten der Ausführung und der ausführenden Körper. Gerade deshalb musste die Echtheit der Arbeit und der sie verrichtenden Personen gewährleistet sein. Indem die Arbeit als empirische Größe einen ästhetischen Wert erhielt beziehungsweise damit als ästhetische Größe inszeniert wurde, zeigte sich darin auch eine Verschiebung vom Ideal der *ferme ornée* englischer Prägung (also weniger im Sinne der Aktualisierung durch Watelet) zum Ideal des *hameau*. Die *ferme ornée* setzte sich die Verschönerung agrikultureller Produktion zum Ziel, der *hameau* hingegen erklärte die landwirtschaftliche Arbeit als solche zum Gegenstand des Schönen.



# Geschichtlichkeit

## Kulturelle Relevanz von Architektur

Der *Hameau de la Reine* reihte sich ein in eine sich Ende des 18. Jahrhunderts konsolidierende Entwicklung, die zu einer Neubewertung dessen führte, was überhaupt als »Architektur« galt. Denn in seiner rustikalen Erscheinung konnte sich der *Hameau de la Reine* – im Gegensatz zu anderen Bereichen der Schlossanlage Versailles – nicht auf eine architekturhistorische Tradition im engeren Sinn berufen. Was als Ästhetik des Vernakulären erscheint, war nicht Teil eines Kanons und stellte damit einen umso größeren Kontrast zur Architektur des französischen Hofes dar. Auch als Nutzarchitektur muss der *Hameau de la Reine* als unkanonisch eingestuft werden, wurden solche Gebäude doch kaum in der Architekturtheorie diskutiert. Gleichwohl ist der *Hameau de la Reine* natürlich weder als vernakulär zu beschreiben, noch war er bloße Nutzarchitektur. Allein die programmatische Trennung von äußerer Erscheinung und innerer Ausgestaltung sowie die Verschränkung von vernakulären Elementen mit dem Formenvokabular des Neoklassizismus geben bereits auf der oberflächlichsten Ebene einen Hinweis darauf. Es waren die Gartenarchitektur und -theorie, die zuerst begannen, sich für vernakuläre Gebäude zu interessieren, welche dann wiederum ästhetisch sublimiert ins Grundrepertoire des Gartens aufgenommen wurden. Dabei wurzelte die Bewegung nicht in der Gartenarchitektur allein, sondern diese nahm vielmehr zahlreiche gegenwärtige Diskurse auf und prägte zugleich andere Bereiche. Es ging dabei um nichts weniger als die Vorstellung von einer authentischen Architektur, die als Habitat eines authentischen Selbst imaginiert wurde. Entsprechend verwundert es nicht, dass die Suche nach dem eigenen Ursprung (als der Quelle von Authentizität schlechthin) – wie auch in anderen Diskursen der Empfindsamkeit – nur im Modus der Darstellung zu haben war.

Dies hatte vor allem zwei miteinander verschränkte Ausgangspunkte: Einerseits ermöglichten die in der Architektur- und Gartentheorie viel diskutierte Privilegierung der Erfahrung und das Primat der Wirkung eine

Wertschätzung von Bauwerken, die keinen Bezug zum klassischen Kanon besaßen. Gebäude waren für die Theoretiker der *caractère*-Lehre wie Nicolas Le Camus de Mézières und für Gartentheoretiker wie Claude-Henri Watelet und Jean-Marie Morel »mood generators«<sup>1</sup>, die eine bestimmte Wirkung auf die Betrachter\*innen ausüben.<sup>2</sup> Allerdings ist damit nur ein mutmaßliches Funktionsprinzip der Architektur beschrieben, jedoch nicht der Grund benannt, weshalb gerade einer bäuerlichen Architektur ein positiver Charakter und die Eignung, eine wünschenswerte Gefühlsregung hervorzurufen, zugesprochen wurden. Auch mit der Aufwertung des Landlebens kann dies nicht erschöpfend plausibilisiert werden. Andererseits entstand mit der im Zusammenhang der Frage nach der Historizität von Architektur vollzogenen Erweiterung des Architekturkanons ein variables Set an Möglichkeiten architektonischer Formgebung. Zu fragen bleibt diesbezüglich aber, weshalb und auf welche Weise die vernakuläre Architektur in diese Überlegungen integriert war und wie sie um 1780 als »historisch« gelten konnte respektive was das »Historische« einer vermeintlich unhistorischen Architektur war.

Das Verständnis von »architecture« in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt darüber Aufschluss. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren französische Architekturtraktate Abhandlungen über »hohe« Architektur, die sich »niederer« Ökonomiegebäude kaum und wenn, dann höchstens hinsichtlich technischer Kriterien, nicht jedoch innerhalb einer ästhetischen Diskussion widmeten. Überhaupt war die französische Architekturtheorie im 18. Jahrhundert noch größtenteils gefangen in einer dogmatischen Lehre der Ordnungen. Die erste französischsprachige architekturtheoretische Abhandlung, die sich ausschließlich mit ruraler Architektur auseinandersetzte (wenngleich sie lediglich funktionale, nicht jedoch ästhetische Aspekte behandelte), erschien mit León de Perthuis' *Tratie d'architecture rurale* erst 1810.<sup>3</sup> Jacques-François Blondels *Cours d'architecture* (1675–1683), das bis weit ins 18. Jahrhundert wohl wichtigste Architekturtraktat, ist an erster Stelle eine Abhandlung über Proportionen und Säulenordnungen. Auch Texte wie Germain Boffrands *Livre d'architecture* (1745), die den *bon goût* zum zentralen Begriff der Architektur erhoben und damit auch ein Interesse am Rezeptionsprozess der Architektur zeigten,<sup>4</sup> handelten ausschließlich von Gebäuden der »hohen« Architektur. Blondel integrierte in seinen *Cours d'architecture* einen kurzen Abschnitt zur »architecture champêtre«, die er zwar zuerst als eine dem Gebrauch nach der Agrikultur zugehörige beschrieb, während er in den aufgezählten Beispielen dann hingegen lediglich auf den dekorativen Aspekt solcher Gebäude für Gartenanlagen einging.<sup>5</sup> »Champêtre« wurde hier synonym mit »pastorale« verwendet, worin sich offenbart, dass

lediglich die Imitation einer vernakulären Architektur es wert war, Gegenstand architekturtheoretischer Ausführungen zu werden.

Dieselbe Tendenz zeigt sich insbesondere bereits im vom selben Autor für die *Encyclopédie* verfassten Lemma »architecture«, das durch sein Erscheinen im ersten Band der ersten Auflage eine Verbindlichkeit für die weitere Auseinandersetzung mit Architektur entfaltete. Blondel definiert die Architektur hier als »l'art de bâtir« und unterteilt sie in drei Bereiche: »[...] la civile qu'on appelle architecture tout court, la militaire, et la navale.«<sup>6</sup> Unter Zivilarchitektur fasst Blondel dann aber sowohl die Konstruktion der »maisons de particuliers« als auch Sakral- und Palastarchitektur. Im Wesentlichen beschreibt er dabei die Entstehung der Architektur, Säulenordnungen und architektonische Grundprinzipien. Zwar geht es ihm um den Anspruch der *simplicité* in der Architektur, er versteht diese aber im Sinne des Klassizismus und eben nicht als eine Eigenschaft ländlicher Architektur. Ebenso greift die *Encyclopédie méthodique* in den Bänden zur Architektur, die Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy zwischen 1788 und 1825 herausgab, das Thema der ländlichen Architektur nur am Rande auf. Das Lemma »Ferme« handelt ausschließlich von der Funktion eines Bauernhofs im Bereich der Gartenkunst. Der kurze Eintrag erwähnt zwar, dass ein Bauernhof »ordinairement« die Wohnstätte von Bauern und Bäuerinnen sei, beleuchtet aber wiederum nur Aspekte von Bauernhöfen als Ausstattung des Gartens: Die Konstruktion eines solchen solle einen »caractère naturel« aufweisen, Ornamente sollen zwar nicht gänzlich abgelehnt werden, »mais le luxe doit en être banni.«<sup>7</sup> »Ferme« bezeichnet hier demnach nicht ein ländliches Gebäude, sondern dessen Nachahmung im Landschaftsgarten – Wertschätzung wird der Aneignung zuteil, nicht dem vermeintlichen Original. Der Eintrag zur »Grange« gibt immerhin einige Hinweise zur Platzwahl (»un terrain sec & élevé«, ein architekturtheoretischer Standardhinweis für fast alle Gebäude<sup>8</sup>), wobei der zur »Moulin«<sup>9</sup> sich lediglich auf technische Details beschränkt.

Selbst in England, wo die architekturtheoretische Debatte weitaus undogmatischer verlief,<sup>10</sup> kam es erst am Ende des 18. Jahrhunderts zu einer Thematisierung vernakulärer Architektur. James Malton wendete sich 1798 in *An Essay on British Cottage Architecture* englischen ländlichen Gebäuden zu; allerdings nicht um derer selbst willen, vielmehr erfahren diese Gebäude eine Aufwertung erst als nachahmenswerte Vorlagen für ländliche Cottages. Die Aufwertung der dörflichen Architektur mag auch mit der gesellschaftlichen Aufwertung der Architektur im Allgemeinen zusammengehangen haben. Die Architekturtheorie war im 18. Jahrhundert nicht mehr allein auf eine Elitenkultur beschränkt, sondern wurde zusehends von einem größeren Publikum wahr-

genommen, was zugleich andere Formen der Theoriebildung bedingte. Im 18. Jahrhundert veränderten sich folglich sowohl der Gegenstandsbereich der Architekturtheorie und die Interpretationsmöglichkeiten von Architektur als auch die Orte und Formen, an und in denen Fragen der Architektur verhandelt wurden. Sébastien Le Clercs *Traité d'architecture* (1714) ist nur ein Beispiel, in dem »Architekturtheorie als Gesprächsstoff für die Gesellschaft präsentiert«<sup>11</sup> wurde. Was sich durch diese »Vulgarisierung« änderte, war, dass Architektur nun zunehmend primär als ästhetisches Objekt behandelt und in dem neuen Textgenre zugleich die vormals wichtige Frage der Säulenordnungen ausgeklammert wurde und konstruktiv-technische Prinzipien eine untergeordnete Rolle spielten.

Wenn vernakuläre Gebäude demnach nicht Teil der klassischen architekturtheoretischen Diskussion waren, so stellt sich die Frage, wo sie dann eine ausführlichere oder gar positive Erwähnung fanden? Neben der Gartentheorie war dies in randständigen architekturtheoretischen Traktaten der Fall, die aber eher der Architekturphilosophie denn der Baulehre zuzuordnen sind und die größtenteils eine spekulative Ursprungstheorie der Architektur entfalten. Zudem waren vernakuläre Gebäude Gegenstand der bereits beschriebenen Aufwertung des Dorflebens, die sich in so verschiedenen Bereichen wie Malerei und Ethnografie zeigte. All diesen Bereichen war gemein, dass es ihnen um die Ästhetik und das Wesen der vernakulären Architektur ging, weniger um konstruktive oder (klassische) architekturtheoretische Prinzipien. Gerade das Fehlen einer eingehenden Theoretisierung solcher Bauwerke machte sie demnach zu einem relevanten Objekt, das ästhetisch transformiert werden konnte. Diese Bereiche einte zudem, dass sie zu diesem Zeitpunkt, ab der Mitte des 18. Jahrhunderts, erst im Entstehen begriffen waren und sich daher durch eine disziplinäre Offenheit und geringe Orthodoxie auszeichneten – sie waren Teil jener Tendenz der Entgrenzung und Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Ästhetik, die sich in der Sattelzeit vollzog.<sup>12</sup> Entsprechend kam es zu einer Neubestimmung des Verhältnisses von Tradition und Innovation sowie überhaupt erst zur Konzeption des Gegenstands »ländliche Bauformen«. Die kulturelle Relevanz ländlicher Architektur wurde hierbei in dreierlei Hinsicht begründet: Erstens wurde die vernakuläre Architektur als kulturelles Erzeugnis einer historischen Zeit des Ursprungs begriffen, die in der Gegenwart – parallel zu anderen Tendenzen – weiterlebte. Damit erhielt sie zwar einen ähnlichen Status wie »antike Architektur« oder »gotische Architektur«, also eine klare Sinnzuweisung verbunden mit einem Platz innerhalb eines kulturellen und historischen Entwicklungsnarrativs, unterschied sich jedoch von diesen, insofern die fragliche Zeit als nicht abgeschlossen wahrgenommen werden sollte. Jean-

Louis Viel de Saint-Maux konnte 1787 in seiner architekturtheoretischen Schrift *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes* deshalb die Agrikultur zum Vorbild der Architektur erheben und eine Rückkehr zu ihr fordern.<sup>13</sup>

Zweitens wurde die vernakuläre Architektur mit moralischen Werten verknüpft, eng verbunden mit der »Erfindung des Bauern« und der Aufwertung des Landlebens, die auch eine Aufwertung ländlicher Architektur miteinschloss.<sup>14</sup> Überdies lässt sich eine Parallele zur Diskussion über die Gattungshierarchie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ziehen, insbesondere hinsichtlich des Status der Genremalerei. So betont Denis Diderot, dass sich auch alltägliche Szenen für die Gattung der Historie qualifizieren könnten.<sup>15</sup> Er erklärt dies mit der moralischen Vorbildhaftigkeit der in manchen Genrebildern dargestellten Szenen – vor allem die Gemälde Jean-Baptiste Greuzes dienen ihm hierfür als Beleg –, die zudem gegenüber der Historienmalerei durch ein höheres Maß an Wahrscheinlichkeit ausgewiesen seien. Das Genre vermag aus diesem Grund auch das »Sentiment des Betrachters« besser anzusprechen, gerade weil es nicht etwas Exklusives, sondern etwas »Allgemeinmenschliches« zeigt: »Der dem Genre notwendig fehlende Einmaligkeitsanspruch klassischer Historie wird mit alles durchdringendem Sentiment kompensiert.«<sup>16</sup> Eine ähnliche Denkbewegung wird in der Aufwertung vernakulärer Architektur greifbar: Sie zeichnet sich nicht durch eine exklusive Formensprache aus, sondern sie repräsentiert die einfachsten Grundlagen der Behausung. Gleichsam sind die Nachahmungen dieser Formensprache in der Gartenarchitektur, wie auch die Genreszenen eines Greuzes, in ihrer behaupteten Alltäglichkeit befreit von der Misere der Realität. Genremalerei und die *hameaux* (beziehungsweise rustikale *fabriques*) gleichen sich darin, dass sie im Alltäglichen einen moralischen Imperativ zur Anschauung bringen sollen, der allerdings nur in einer »gereinigten« Darstellung sichtbar werden kann. Zudem operieren beide mit der unmittelbaren Rührung der Betrachter\*innen, die wiederum Auslöser für eine moralische Erkenntnis und ein daraus möglicherweise resultierendes Handeln sein soll. Diese Reinigung oder Sublimierung zeigt sich im *Hameau de la Reine* einerseits durch die explizite und programmatische Trennung von Innenräumen und Fassaden, andererseits durch die Anreicherung eines vernakulären Formvokabulars mit Elementen der neoklassizistischen Architektur. Ob hier noch eine moralische Botschaft transportiert werden konnte, bleibt zu bezweifeln.

Drittens wurde vernakuläre Architektur als Artefakt verstanden und damit notwendiger Teil der Gartengestaltung. Zum »architectural alphabet«<sup>17</sup> der Zusammenstellung von Architekturen im Garten gehörte, nicht nur der Vollständigkeit halber, auch die ländliche Architektur. Zur Schaffung gelun-

gener Ansichten gemäß dem Ideal des Landschaftsgartens trug gerade die Integration ländlicher Gebäude bei. Meist wurden diese, wenn nicht als Teil der Natur, so zumindest im Sinne des Vernakulären als »gewachsen« eingestuft und nahmen damit im Gegensatz zu anderen Gartengebäuden, die eindeutig als Kulturprodukte verstanden wurden, einen Sonderstatus ein.<sup>18</sup> Im Gegensatz zur Geschichtlichkeit etwa »antiker« Staffagearchitekturen bezog sich die Aneignung vernakulärer Architektur auf eine vermeintlich »eigene« Vergangenheit, die noch in der Gegenwart mutmaßlich unverändert weiterlebte.

### Verzeitlichung

Das 18. Jahrhundert war durch eine neue Qualität der Verzeitlichung bestimmt.<sup>19</sup> Damit ist ein Phänomen benannt, das die kulturelle Relevanz von (vernakulärer) Architektur anschlussfähig machte. Auch wenn Reinhart Kosellecks Argument von der Entstehung des »Kollektivsingulars ›Geschichte‹«<sup>20</sup> mittlerweile relativiert werden muss, besteht dennoch ein Forschungskonsens darüber, dass im 18. Jahrhundert die »Thematisierungen von ›Zeit‹ im Verhältnis zu früheren Epochen nicht nur quantitativ anstiegen, sondern sich vor allem auch qualitativ durch eine erhebliche Pluralisierung, Dynamisierung und Historisierung auszeichneten«.<sup>21</sup> Konkret zeigte sich dies unter anderem im Erkennen einer je spezifischen Historizität aller Gegenstände der Humanwissenschaften, was sich beispielsweise in der Entwicklung einer Geschichte der Sprache oder einer Geschichte der Kultur manifestierte.<sup>22</sup> Das Erkennen der Geschichtlichkeit von Ideen, Dingen und Wesen ist als Reaktion auf »Erfahrungsdruck und Empirisierungszwang«<sup>23</sup> gefasst worden. Mit Erfahrung und Empirisierung sind zwei Begriffe genannt, die für die Entwicklung der Architektur und die Entstehung des Landschaftsgartens im 18. Jahrhundert zentral waren und mittels derer das Aufkommen einer folkloristischen Architektur, also die ästhetische Aneignung vernakulärer Bauformen, erklärt werden kann.

Ein Element dieses Einbruchs der Geschichte in die Entwicklung der Architektur und Architekturtheorie im 18. Jahrhundert ist in der Forschung bereits gründlich beschrieben worden: die Überprüfung tradierter architektonischer Prinzipien anhand von neuen archäologischen Fakten, wie dies etwa durch die Ausgrabungen in Herculaneum und in Pompeji sowie die Entdeckung Paestums möglich wurde.<sup>24</sup> Die direkte Erfahrung von Architektur in Verbindung mit der wissenschaftlichen Analyse archäologischer Artefakte

erlaubte es, Kriterien für die Architektur zu entwickeln, die auf einem vermeintlich gesicherten Wissen um den Verlauf der Geschichte beruhen. Darin unterscheidet sich auch die Bezugnahme auf die Antike im 18. Jahrhundert von jener der Renaissance. Die Haltung zur Geschichte in der Renaissance war an der emphatischen Gegenwart ausgerichtet, das heißt, der Bezug auf ein »klassisches« Ideal der Antike war eine Reaktion auf die Zustände der unmittelbaren Vergangenheit, die es zu überwinden galt. Im 18. Jahrhundert war der Bezug zur Antike hingegen verbunden mit einem »sense of irretrievable loss«.<sup>25</sup>

Die archäologischen Erkenntnisse stellten nicht die einzige Verbindlichkeit für das architektonische Schaffen im späten 18. Jahrhundert dar. Mit der sogenannten Revolutionsarchitektur vollzog sich im selben Diskursmilieu eine Entwicklung, die, formal gesehen, einem archäologischen (Neo-)Klassizismus entgegengesetzt war und bisherige Regeln außer Kraft setzte, also einen Bruch mit der Vergangenheit behauptete. Eine solche Programmatik war jedoch nur auf der Grundlage eines Bewusstseins für die Historizität von Architektur möglich, das heißt einer Kenntnis der Tradition, die man nicht zwingend weiterführen musste, sondern von der man sich auch ablösen konnte. Entsprechend gab es neben dem »archäologischen« und dem »abstrakten« einen dritten Neoklassizismus: den »exotischen« Neoklassizismus.<sup>26</sup> Auch wenn sich alle drei in ihrer äußeren Form kaum ähnelten – wenn überhaupt, dann bestand lediglich eine formale Nähe zwischen den ersten beiden –, waren sie durch ein ähnliches Funktionsprinzip gekennzeichnet, das heißt durch einen bestimmten Zugriff auf historische Bauformen.

Der Bezug auf die Vergangenheit – sei es als klassizistische Rekonstruktion, sei es als Ablehnung der Tradition – war immer auch ein Entwurf der Zukunft. Mit Koselleck, der dies für das historische Denken der Sattelzeit allgemein formuliert hat, kann für die Architektur dieser Zeit argumentiert werden, dass »Erfahrung – der Vergangenheit – und Erwartung – für die Zukunft – [...] auseinander[traten]«.<sup>27</sup> Die »offene Zukunft«<sup>28</sup> ermöglichte einen größeren Gestaltungsspielraum, der auch den Umgang mit der Vergangenheit pluralisierte, der nun nicht mehr einem zyklischen Modell folgte. Die Wahrung der Vergangenheit und deren Wiederbelebung durch Architektur (Neoklassizismus) koexistierte mit dem radikalen Traditionsbruch und dem Entwurf einer neuen Zukunft (Revolutionsarchitektur).<sup>29</sup>

Handelt es sich bei der Gegenüberstellung von Revolutionsarchitektur und Neoklassizismus um ein Extrembeispiel für die Frage nach der Veränderung des Kanonbezugs in der Architektur des späten 18. Jahrhunderts, so zeigt dieser Fall doch deutlich, wie unterschiedlich die Lösungsansätze eines Rekurses auf die Vergangenheit und die Vorstellung von einer Zukunft ausfielen. Der

*Hameau de la Reine*, wenn auch wiederum gänzlich verschieden von den beiden genannten Tendenzen, reihte sich ebenso in diesen Prozess der umfassenden architekturtheoretischen Pluralisierung ein; er war ein Element dieses Wissens um die Historizität von Architektur.

Die Entstehung des Landschaftsgartens – und damit die Vorstellung von einer rekonstruierten Natürlichkeit – ist ebenfalls als Phänomen der Verzeitlichung zu beschreiben. Denn wenn in zahlreichen gartentheoretischen Schriften die Natur des Goldenen Zeitalters oder der Antike zum Vorbild für den idealen Landschaftsgarten erklärt wurde, bezeugt dies ein Wissen um die Historizität der Natur, das zugleich ein Wissen über deren kulturelle Prägung war.<sup>30</sup> Natur war demnach, gerade auch für die Apologeten des Landschaftsgartens, die sie um ihrer selbst willen zur Erscheinung bringen wollten, immer eine historische und kulturelle Größe. Die Hinwendung zur Natur als solcher und die Idee der Schönheit der Natur waren daher nur auf der Grundlage der Erkenntnis der historischen Veränderung der Natur denkbar: Die Natur des einen Zeitalters war nicht die Natur eines anderen Zeitalters. Selbst die in manchen gartentheoretischen Schriften behauptete Dichotomie zwischen Natur und Kultur, also die Gegenüberstellung von ursprünglicher und kultivierter Natur, hatte als Begründung zweifelsohne den Begriff einer historischen Entwicklung von Natur zur Vorbedingung, ohne den der Zeitpunkt eines Ursprungs nicht hätte gesetzt werden können.

### Vielfalt der Kulturen

Der Verwendung von Architektur im Landschaftsgarten lag ein eklektisches Prinzip zugrunde. Dieser Eklektizismus lässt sich in fünf Schritte aufteilen: Sammlung, Auswahl, Entnahme, Übernahme und Vereinigung.<sup>31</sup> Während das Skulpturenprogramm und die Gartengebäude des Barockgartens durch eine stilistische und allegorische Einheitlichkeit bestimmt waren, wiesen die meisten Landschaftsgärten eine Vielfalt an Stilen und eine Fülle an Bezügen auf.<sup>32</sup> Eklektisch waren nicht die einzelnen *fabriques* an sich, sondern vielmehr, wie sie zusammengestellt waren. Dieses Prinzip, das es, so etwa in Stourhead, ermöglichte, in ein und derselben Gartenansicht einen antiken Tempel neben eine gotische Ruine zu stellen, beruhte auf den Kategorien von Erfahrung und Empirisierung, also einerseits der Erwartung einer durch eine entsprechend konnotierte Architektur hervorgerufenen spezifischen Stimmung, andererseits auf dem überprüfbaren (architekturhistorischen) Nachweis dieser Architekturen, die so (oder so ähnlich) irgendwo auf der Welt



vorgefunden werden könnten.<sup>33</sup> Die Eklektik des Landschaftsgartens gründete dabei gleichermaßen in einer sensualistischen Architekturtheorie wie in der Erkenntnis der Historizität von Architektur. Während Erstere bereits ausführlich erörtert wurde,<sup>34</sup> geht es im Folgenden darum, den Eklektizismus des Landschaftsgartens als Effekt und Instrument des historischen Denkens der Sattelzeit zu beschreiben.

Architekturstaffagen als Repräsentanten verschiedener Zeiten, Weltgegenden und Kulturen sollten in dichter Folge, so der Plan William Chambers', unterschiedliche Assoziationsräume eröffnen und wechselnde Emotionen auslösen.<sup>35</sup> In Kew setzte Chambers dieses Programm ab 1757 mit über 20 Gebäuden wie einer Pagode, einem antiken Tempel oder einer Moschee um. Erfahrung – als Aktivität der Rezeption sowie als auf Erlebnissen basierendes Wissen – und Empirisierung – die überprüfbare Gültigkeit der nachgebildeten Architekturen – bildeten die Grundlage eines solchen Gartens.

Eine ähnliche Idee wie Chambers' Garten als Ausstellung liegt Musterbüchern für die Gestaltung von Gartenarchitekturen zugrunde. Werke wie Georges-Louis Le Rouges *Détail des nouveaux jardins à la mode* und Johann Gottfried Grohmanns *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und Besitzer von Landgütern* geben Auskunft über die Pluralität von Baustilen des Landschaftsgartens. Diese Bände beinhalten Illustrationen antiker Tempel, rustikaler Hütten, chinesischer Pagoden, von Pyramiden, mittelalterlicher Burgruinen und gotischer Kapellen, um nur einige Beispiele zu nennen. Verkomplizierend kommt hinzu, dass den dort abgebildeten Gebäuden ein jeweils ganz unterschiedlicher Status beigemessen wird: Wild durchmischt finden sich in den Büchern Dokumentationen gebauter Architekturen und existierender *fabriques*, in Gemälden dargestellte Bauten, Skizzen für noch auszuführende Gebäude und utopische Architekturen. Eine empirische Architekturgeschichte wird hier mit Entwürfen von Fantasiegebäuden vermengt, jedoch geht es auch bei Letzteren immer um das empirisch Mögliche und Wahrscheinliche. Diese Musterbücher stehen in einer losen architekturtheoretischen Tradition, begründet von Johann Bernhard Fischer von Erlach, der in seinem 1721 unvollendet erschienenen *Entwurf einer Historischen Architectur* zum ersten Mal eine dezidiert komparatistische Globalgeschichte der Architektur auszubreiten versucht hatte. Während sich Fischer von Erlach einerseits von der Dogmatik unverrückbarer, überzeitlicher Normen löst und sich für einen – taxonomischen Prinzipien folgenden – Pluralismus einsetzt, hängt er andererseits tradierten Idealen (wie der Symmetrie) nach und behandelt ausschließlich Werke der »hohen« Baukunst. Die Musterbücher der Gartentheorie erweiterten den Fundus an Architektur gemäß dem plu-

realistischen Prinzip gleichsam um *alle* Gebäude, womit ein (historistischer) Relativismus begründet wurde.<sup>36</sup>

Woher rührte aber das Interesse an Architekturen aus unterschiedlichen Zeiten, und weshalb schlug sich dies ausgerechnet im Garten nieder? War dies lediglich ein Spiel mit möglichst ausgefallenen Kombinationen und im Fall der Musterbücher auch die Befriedigung des Marktes und des Verlangens nach immer schrilleren Bauwerken? Zwar darf die Lust an einer eklektischen Kombinatorik nicht zu gering eingeschätzt werden, doch stand diese in einem größeren kulturhistorischen Zusammenhang: Das Interesse an Phänomenen der Verzeitlichung manifestierte sich auch im Garten, womit die Vielfalt der Gebäude als Temporalisierung der »beobachtbare[n] Vielfalt der Kulturen«<sup>37</sup> beschreibbar wird. Diese ist als »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« auf einen Begriff gebracht worden, mittels dessen die zeitliche Parallelität unterschiedlicher kultureller Entwicklungsstufen zu erklären versucht wurde. Der Begriff mag in seiner heutigen Verwendung sinnentleert und überstrapaziert wirken, hatte jedoch in der Geschichtsphilosophie des 18. Jahrhunderts, wo er seinen Ausgang nahm, seine Berechtigung. So schrieb Anne Robert Jacques Turgot 1753: »Auch heute noch vermittelt uns ein Blick auf die Erde die gesamte Geschichte der menschlichen Gattung, indem er uns die Spuren all ihrer Schritte und Zeugnisse all ihrer durchlaufenen Stufen zeigt [...].«<sup>38</sup> Dieses Erkenntnis markiert den Ausgangspunkt für die Idee einer gemeinsamen Geschichte aller Völker, die sich zu einem gegebenen historischen Zeitpunkt in je unterschiedlichen, hierarchisch zueinander stehenden Entwicklungsstadien befinden. Die Frage nach dem Zustand der Gegenwart lässt sich mit Blick auf die Vergangenheit stellen, indem diese sich als an einem anderen Ort gegenwärtig beobachten lässt.

Dieses Verständnis von Geschichtlichkeit führt wiederum zu einer Wertschätzung materieller und immaterieller Güter (Turgot spricht von »Zeugnissen«), die man sowohl auf den Begriff des Exotismus als auch den des Folklorismus bringen kann. Fremde wie eigene Dinge sind eingebunden in eine Geschichte, die aus empirisch ermittelten Fakten besteht.<sup>39</sup> Exotismus und Folklorismus sind demnach Komplementärphänomene. Denn die Idee einer fremden Kultur ist nur dann tragfähig, wenn es auch die Idee einer eigenen Kultur und einen Vergleichsrahmen gibt. Exotische und folkloristische Staffagearchitekturen – genauer: die Aneignung von Bauformen, die im eigenen Kulturkreis als »fremd« galten, respektive die Sublimierung vernakulärer Bauten – wurden auf derselben Grundlage in den Garten integriert – sie standen als (wenn auch nachgeahmte) Artefakte für eine bestimmte Zeit, die wiederum mit einer bestimmten Bedeutung verknüpft war: Das Nebeneinander

von Bauten aus unterschiedlichen Kulturräumen war hier nicht mehr Ausdruck eines ahistorischen Exotismus, wie etwa in frühneuzeitlichen Wunderkammern der Fall, sondern die Architekturen wurden nach Maßgabe eines Stufenmodells der Geschichte kategorisiert, indem sie nicht nur auf einen bestimmten Ort, sondern auf eine bestimmte Zeit und damit auf eine bestimmte Entwicklungsstufe der Menschheit verwiesen. Dass das Ergebnis dabei stereotypisierend ausfiel und primär als Oberflächenphänomen sichtbar wurde, unterminiert nicht die Tatsache, dass es Teil eines genuin geschichtlichen Denkens war. Dieses historiografische Interesse an der Geschichte der Menschheit war letztendlich eine der Erforschung des menschlichen Körpers selbst komplementäre Bewegung. In der Ausstellung von Menschen »fremder« Nationen – beziehungsweise anderer Gesellschaftsschichten oder Regionen – im Garten überlagerten sich beide Felder.<sup>40</sup>

Betrachtet man die in Musterbüchern abgebildeten und in Gärten gebauten Architekturen, zeigt sich erneut der prekäre Status des Authentischen. Auch wenn diese Gebäude mit der Behauptung einer wahrheitsgetreuen, auf empirischen Tatsachen beruhenden Darstellung in Erscheinung traten, waren es doch immer idealtypische Architekturen, die auf Basis der bereits beschriebenen Verfahren der Standardisierung und Kombinatorik entstanden (Abb. 107). Die Gebäude des *Hameau de la Reine* sind zudem durch das Aufeinandertreffen von vernakulären Elementen und des Formvokabulars des Neoklassizismus gekennzeichnet.<sup>41</sup> Damit wurde die Differenz zu tatsächlich vernakulärer Architektur gewahrt, um sich zugleich deren Konnotationen aneignen zu können.

Im Unterschied zu den meisten anderen *hameaux*, die in einen Garten mit zahlreichen weiteren auf eine abgeschlossene historische Epoche (Antike, Mittelalter etc.) oder einen fernen Ort (China, Ägypten etc.) verweisenden *fabriques* integriert waren, finden sich im *jardin anglais* von Petit Trianon lediglich zwei klassizistische Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft zum *Hameau de la Reine*: das *Belvédère* und der *Temple de l'Amour*. Beide sind gerade nicht historisierend-nachahmend gestaltet, entfalten also keinen Verweis auf eine bestimmte Epoche, sondern bilden stilistisch den Standard der gegenwärtigen, also neoklassizistischen, Architektur ab. Während der *Hameau de la Reine* damit eine räumlich und stilistisch abgeschlossene Einheit bildete, die nur in losem Bezug zum umliegenden *jardin anglais* stand, waren andere *hameaux* und *Dörfle* der Zeit wesentlich stärker durch einen Pluralismus historischer Baustile bestimmt. Eine solche Koexistenz oftmals unvereinbarer Baustile war ein kalkuliertes Mittel, um die Eigenheiten der einzelnen Gebäude stärker hervortreten zu lassen. Am Beispiel von Hohenheim und Raincy lässt sich



Abb. 112: Viktor Heideloff, *Dörfle Hohenheim, Kaeseküche*, aus: ders.: *Ansichten des herzoglich-württembergischen Landsizes Hohenheim*, Nürnberg 1795

die Bedeutung der vernakulären Architektur besonders gut herausarbeiten, gerade weil sie dort als Gegensatz zu anderen Baustilen eingesetzt wurde.

Das *Dörfle* in Hohenheim – weitestgehend zwischen 1776 und 1779 durch Herzog Carl Eugen von Württemberg für seine damalige Mätresse und spätere Ehefrau Franziska von Hohenheim gebaut – war eine der größten Anlagen ihrer Art in Europa. Auf einer Fläche von 21 Hektar erstreckte sich ein Dorf, das auf den Ruinen einer vorgeblich römischen Stadt stand. Die teils nur knapp aus dem Boden ragenden Ruinenarchitekturen waren in einigen Fällen antiken Originalen im Maßstab 4:1 nachgebildet, während die anderen Gebäude durch den Maßstab 1:0,75 nur leicht verkleinert waren.<sup>42</sup> Neben Ruinen und ländlichen Häusern (Abb. 112) befanden sich im Garten auch antikisierende Gebäude wie der *Marcus-Tempel* (Abb. 113). Hirschfeld beschrieb die Anlage 1785 und hob dabei die Überraschung hervor, die aus dem Nebeneinander von



Abb. 113: Viktor Heideloff, *Dörfle Hohenheim, Marcus-Tempel*, aus: ders.: *Ansichten des herzoglich-württembergischen Landsizes Hohenheim*, Nürnberg 1795

»römischen Ruinen« (man glaube »in der That auf italienischem Boden zu stehen«) und »ländliche[n] Gebäuden«, die, wie bereits diskutiert, im »ächten Stil ausgeführt«<sup>43</sup> worden waren, erwuchs. De Ligne wiederum pries die Nachahmung römischer Bauwerke und das Aufeinandertreffen verschiedener Architekturstile in Hohenheim als etwas, »was andere glücklich genug sind, in ihren Cabinettern auf Kupferstichen zu besitzen«.<sup>44</sup> Er gab damit nicht nur über die bild- und szenenhafte Grundkomposition des Gartens Auskunft, sondern verglich auch das Prinzip des Gartens mit demjenigen zeitgenössischer Architekturveduten, denen ebenfalls ein eklektisches Verfahren zugrunde lag. Die direkte Überbauung römischer Ruinen mit vernakulären Gebäuden versinnbildlichte die Überlagerung unterschiedlicher Zeitschichten. Das *Nebeneinander* (das hier räumlich ein *Übereinander* war) stellte demnach keinen



Abb. 114: Georges-Louis Le Rouge, *Vue du Caffé Restaurateur du Reinci*, Detail, aus: Charles Chavard und Octave Stemler: *Recherches sur le Raincy*, 1238–1848, Paris 1884, S. 121

Widerspruch dar, sondern eröffnete einen Zugang zur je eigenen Zeitlichkeit architektonischer Formen und zu deren Verhältnis zueinander. Friedrich Schiller stellte dieses Verhältnis in einem kurzen Text über Hohenheim folgendermaßen dar: »Ländliche Simplizität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äußersten Zustände der Gesellschaft, grenzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühl des siegenden Lebens.«<sup>45</sup> Schiller rief damit nicht nur wertende Unterscheidungen zwischen Land und Stadt, Natur und Kultur sowie Einfachheit und Komplexität auf, sondern verortete diese auch zeitlich. So unterliegen bei ihm antike Städte einer Vergänglichkeit, während das Landleben durch seine Beständigkeit gekennzeichnet ist. Dennoch ist trotz Schillers präromantisch verklärendem Werturteil nicht zu vergessen, dass er sich auf ein Dorf im Garten bezog und nicht auf ein tatsächliches Dorf.

In der in den 1780er Jahren erbauten Gartenanlage des Château du Raincy des Duc d'Orléans (der spätere Philippe Égalité) war eine noch größere Vielfalt an Baustilen anzutreffen. Die *Boucherie* und *Ermitage* waren an das ange-

lehnt, was damals unter »chinesischer« Architektur verstanden wurde.<sup>46</sup> Andere Gebäude waren im »gotischen Stil« gehalten, was in Frankreich – im Gegensatz zu England – zu diesem Zeitpunkt äußerst selten war. Der *hameau* mit Molkerei und einfachen Hütten (Abb. 114), die auch bewohnt waren, entsprach hingegen weitestgehend einer Ästhetik, wie sie auch dem *Hameau de la Reine* zugrunde lag. Es mag auf den ersten Blick erstaunlich anmuten, dass die Gebäude der eigentlichen Landwirtschaft, die unmittelbar in die Gartenanlage integriert waren, nicht in diesem vernakulären Stil erbaut worden waren, sondern über ein klassizistisches Erscheinungsbild verfügten.<sup>47</sup> Diese Tatsache lässt sich als eine zeitliche Unterscheidung interpretieren: Die Architektur des *hameau* in Raincy gehörte, wenn auch als Teil der Gegenwart, einer anderen Zeit an als die tatsächliche und auf progressiven physiokratischen Methoden beruhende Landwirtschaft. Die avancierte Agrikultur hatte nichts mit einer seit Jahrhunderten scheinbar unveränderten Form von Landwirtschaft zu tun und musste sich deshalb von dieser auch stilistisch abgrenzen. Die Verwendung einer Dekoration für ökonomische Gebäude, die ansonsten für »hohe« Architektur reserviert war, attestierte der Landwirtschaft hier eine wichtige Bedeutung, die durch den direkten Vergleich zweier unterschiedlicher Formen der Landwirtschaft noch zusätzlich verstärkt wurde. Keineswegs folgt daraus aber, dass die vernakulären Gebäude als negativ bewertet wurden, viel eher erschienen sie durch diesen direkten Vergleich in ihrer Historizität und damit als Relikte eines bestimmten Abschnitts einer geschichtlichen Entwicklung.

An dieser Stelle lässt sich das zugrunde liegende Geschichtsschema erneut präzisieren. Mit Johannes Rohbeck, der dies am Beispiel von Turgots Geschichtsphilosophie herausgearbeitet hat, kann man von einer »Dechronologisierung der Geschichte« sprechen.<sup>48</sup> Damit ist die Entkopplung der Geschichte von der Chronologie bezeichnet, die notwendig ist für die Etablierung eines allgemeinen Entwicklungsmodells im Sinne der Fortschrittsideologie. An die Stelle einer räumlich und zeitlich miteinander verbundenen Abfolge von Ereignissen tritt die zeitlich und räumlich getrennte Koexistenz unterschiedlicher Kulturstufen. Wird die Vorstellung von einer einzigen Chronologie und einer einzigen europäischen Tradition infrage gestellt – was nicht zuletzt auch dem Fortschrittsdenken der Aufklärung geschuldet ist, mit dem eine Neuregelung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vollzogen wurde<sup>49</sup> –, können auch andere (exotische, vernakuläre etc.) Traditionen ins historische Bewusstsein integriert werden.

Das konstitutive Nebeneinander unterschiedliche Zeiten versinnbildlichender Architekturen im Garten erklärt sich wiederum mit dem gewandelten

Geschichtsbewusstsein der Sattelzeit. Koselleck erbringt den Nachweis, dass die für die heutige Geschichtsschreibung noch weitestgehend gültige Trias von Altertum, Mittelalter und Neuzeit im 17. Jahrhundert von Historikern durchgesetzt wurde, während jedoch erst ab dem 18. Jahrhundert ein Bewusstsein entstanden sei, dass man selbst auch in »einer neuen Zeit«<sup>50</sup> lebe. Erst die Projektion einer »neuen Zeit« mit einer »offenen Zukunft« machte eine andere Bezugnahme auf die Vergangenheit möglich. Dem Rekurs auf die Vergangenheit, der das Mittelalter in Gestalt von »gotischen Ruinen« gleichberechtigt neben »antike Tempel« stellen konnte oder »römische Ruinen« mit »vernakulärer Architektur« zu kombinieren vermochte, ging es dabei doch nicht um eine bestimmte (vergangene) Zeit, sondern viel eher um die Souveränität der eigenen Zeit, sich die Vergangenheit flexibel anzuverwandeln beziehungsweise die eigene Zeit in ein Verhältnis zur Vergangenheit zu setzen.

Während manche *fabriques* als eindeutige Versinnbildlichungen früherer und abgeschlossener Epochen verstanden wurden und ihre primäre Funktion darin bestand, mit dieser Zeit und Kultur verknüpfte Stimmungen und Gefühle hervorzurufen, galt dies nur bedingt für diejenigen Bauten, die sich vernakuläre Architektur aneigneten. Die Besonderheit vernakulärer Architektur lag darin, dass sie dem Anspruch nach durch eine komplexe Zeitlichkeit gekennzeichnet war: Sie verwies auf einen Ursprungszustand, der nicht datierbar war, bestimmte Zeiten unverändert überdauert hatte und in der Gegenwart sogar weiterlebte.

Entsprechend ließe sich der Modus, mit dem die Architektur über die Zeit verfügte, auch als ein historistischer bezeichnen: »Der Historismus wendet die zeitliche Struktur des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit ins Räumliche. [...] Die Frage nach dem historischen Sinn hat eine ästhetische Antwort gefunden.«<sup>51</sup> Damit ist genau jene Äußerlichkeit beschrieben, die das Resultat einer Verwandlung von vernakulärer zu folkloristischer Architektur war.

## Tradition

Dieser Idee von der Kontinuität der Vergangenheit in der Gegenwart entspricht auch die in der Forschungsliteratur zum *Hameau de la Reine* und zu anderen *hameaux* oft anzutreffende Aussage, es handele sich dabei um »traditionelle Architektur«. Der Begriff der Tradition kam in Frankreich zum Ende des 18. Jahrhunderts jedoch kaum in (geschichts-)philosophischen, ästhetischen oder architekturtheoretischen Schriften vor, wie der Eintrag »tradition« der *Encyclopédie* belegt, der sich vor allem auf dessen juristische und theologische Verwendung sowie auf die Tradition der Mythologie bezieht.<sup>52</sup> Die



Abwesenheit diskursiver Zeugnisse und das Fehlen eines Begriffs heißt allerdings nicht, dass ein Phänomen nicht bereits existiert. In der Verwendung vernakulärer Architektur im Landschaftsgarten manifestierte sich schon früh jene Bewegung, die ein Bewusstsein der eigenen Tradition entwickelte und die im 19. Jahrhundert auf den Begriff des Folklorismus gebracht wurde.<sup>53</sup> Damit ist ein anderes Verständnis von Tradition benannt, als es der Kult der Genealogie in Versailles verfolgte: Der *Hameau de la Reine* betrieb nicht die (architekturhistorische) Fortführung der Monarchie, die mit Louis' XIV. Idee der Präservation früher baulicher Zustände etabliert worden war, sondern setzte sich dezidiert davon ab, indem er sich in eine vermeintlich allgemeingültige Linie vernakulärer Architektur einreichte.

Eric Hobsbawms Aussage, dass Traditionen immer erfundene Traditionen seien, ist mittlerweile zur Floskel geworden, wodurch sie aber nichts an Relevanz eingebüßt hat, wird damit doch die kulturellen Identitäten zugrunde liegende Konstruktionsleistung pointiert beschrieben. Für den *Hameau de la Reine* sind vor allem drei Eigenschaften der »erfundenen Tradition« von Bedeutung: die Implikation einer Kontinuität der Vergangenheit in der eigenen Gegenwart; die künstliche (»factitious«) Bezugnahme auf die Vergangenheit; die Festigung bestimmter Werte und Normen. Die Auffassung, in der die Architektur der *hameaux* und *Dörfle* wurzelt, wurde bereits als ein Weiterleben der Vergangenheit im Jetzt bestimmt. Ebenso wurden die Konstruktion und die Künstlichkeit der Bezugnahme insbesondere unter dem Begriff der Standardisierung erörtert, der in etwa dem entspricht, was Hobsbawm »process of formalization and ritualization«<sup>54</sup> nennt. Die letzte Eigenschaft einer »erfundenen Tradition«, der funktionale Aspekt der Festigung von Werten und Normen, ist hingegen schwieriger zu fassen. Es ist daher zu fragen, was unter den bereits erwähnten »vernakulären Werten« (Illich) verstanden wurde und wie Vernakularität zu Tradition wurde beziehungsweise wie diese ins Zentrum einer Kulturtheorie rücken konnte, um sich als Folklorismus zu konsolidieren.

Ende des 18. Jahrhunderts begaben sich in ganz Europa Intellektuelle auf die Suche nach der Volkskultur. Leitend war dabei die Hypothese, dass in kulturellen Erzeugnissen der Landbevölkerung (in Gedichten, Liedern, Sprichwörtern, Sitten, Bräuchen, aber auch in der Kleidung und in Gebäuden) ein der als »künstlich« verunglimpften Hochkultur entgegengesetzter »wahrer Ausdruck« zu finden und zugleich »the spirit of a particular nation«<sup>55</sup> aufgehoben sei. Volkskultur ist damit eine Kategorie, die von Intellektuellen erfunden, und eben kein Konzept, das vom Volk selbst entwickelt wurde.<sup>56</sup> Vermeintlich urtümliche und über einen langen Zeitraum (mündlich) tradierte Erzeugnisse wurden als quasi-natürliche Formen verstanden, die es zu dokumentieren und

bewahren galt. Ein zentraler Aspekt dieser Konstruktion einer Volkskultur war die Annahme ihrer »genetischen Selbstständigkeit« und »Urwüchsigkeit«.<sup>57</sup> Damit wurde eine Identität behauptet, die sich von anderen kulturellen Erzeugnissen, insbesondere von denen der Hochkultur, abgrenzte. Das – dem Verständnis nach – Einfache und Natürliche vernakulärer Phänomene wurde zur Norm, die identitätsstiftend wirken sollte.

Der *Hameau de la Reine* – wie auch andere *hameaux* und *Dörfle*, die ausschließlich von Adeligen erbaut wurden – bezeugt, dass diese Ideen auch in der Aristokratie populär wurden. Zugleich war die *hameau*-Mode nicht ausschließend, sondern komplementär zu Bauten des Rokoko oder Neoklassizismus, also zu Bauformen, die – zumindest dem theoretischen Verständnis nach – als moralisch verwerflich galten und das genaue Gegenteil von authentischer Architektur darstellten. Was bedeutete hier aber die Erfindung einer Tradition, deren Überleben im bäuerlichen Milieu vermutet und die als der höfischen Kultur entgegengesetzt verstanden wurde, gerade im Umfeld des Adels? Wie konnte eine Tradition, die Teil einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht war, für eine andere Schicht sinnstiftend wirken? Die Erklärung ist einerseits anschlussfähig an die in der Einleitung als Kritik an der Bürgerlichkeitstheorie der Empfindsamkeitsforschung formulierten Überlegungen, insofern die für die Empfindsamkeit und Spätaufklärung wesenhaften Phänomene nicht allein vom Bürgertum aufgenommen wurden. Andererseits zeigt sich darin, dass es – auch dies ein zentrales Verfahren der Empfindsamkeit – um eine ästhetische Aneignung ging, und zwar nicht in letzter Konsequenz um eine eindeutige Identifikation (mit allen notwendigen Folgen), sondern um eine lose Bezugnahme, die sich auf den Bereich des Ästhetischen beschränkte. Dies lässt sich auf drei unterschiedlichen Ebenen plausibilisieren: Die erste beschreibt den Universalisierungsprozess des Folklorismus, die zweite behandelt den spezifischen Fall der *fabrique*, und die dritte erstreckt sich auf die Identifikationsmöglichkeiten des Adels.

Vernakuläre Bauformen (wie auch die vermeintliche »Volks poesie«) wurden zwar in den unteren Schichten gefunden, dessen ungeachtet wurden sie aber nicht notwendigerweise als architektonische Erzeugnisse dieser Schicht verstanden, sondern lediglich als tradierte Formen, die aufgrund ihres Gewachsenseins und ihrer Urtümlichkeit von Interesse waren. Wurde ein Objekt als Teil der Volkskultur identifiziert, wurde es von seinem konkreten Ursprung abgelöst und erlangte innerhalb dieser einen universellen Status. In den unteren Schichten lebte diese Kultur demnach nur noch fort, sie verlor jedoch jede Bindung an ihren Ursprung. Damit ist ein Transformationsprozess beschrieben, der kulturelle Erzeugnisse ihrem sozialen und politischen

Kontext entzog und einem anderen, jetzt ästhetischen, Kontext zuführte. Angetrieben wurde dieser Prozess von einem künstlerisch-intellektuellen Milieu, dessen Mitglieder selbst nicht Teil der Volkskultur waren, aber aufgrund dieser externen Position – das Volk war sich seiner eigenen kulturellen Leistung, so die Annahme, nicht bewusst – den Anspruch erhoben, die Schönheit der Erzeugnisse entdecken, erkennen und die Objekte als ästhetische auszeichnen zu können.

Solche als ästhetisch bereits für wertvoll befundenen Bauformen hielten schließlich verarbeitet in Gestalt von *fabriques* Einzug in den Garten. Laut der in der *Encyclopédie* anzutreffenden Definition von *fabrique* ist diese kaum als Gebäude zu bezeichnen.<sup>58</sup> Und als *fabrique*, und nicht als tatsächlich ländliche Architektur, wurde sie auch wahrgenommen. Die Besucher\*innen des Gartens waren sich stets darüber bewusst, wo sie sich befanden und welchen Status die Gebäude hatten. Gottlob Heinrich Rapp bringt dies, wenn auch nicht für ländliche Staffagen, in seiner Beschreibung Hohenheims auf den Punkt: Niemand betrete die römischen Architekturminiaturen, »bei dem nicht der erste Begriff der ist: Ich gehe jetzt in den Garten.«<sup>59</sup> Auch hier ist die Transformation in ein ästhetisches Objekt entscheidend. Zudem verweisen Gartenstaffagen, nach Art der bereits erwähnten Standardisierung, auf einen übergeordneten Sinn und nicht auf das Spezifische eines einzelnen Gebäudes: Nicht die ländliche Realität, sondern die für diese behauptete *simplicité* ist hier von Bedeutung.

Mit einem so charakterisierten Bauwerk eröffnete sich auch die Möglichkeit der Identifikation des Adels, womit die dritte Antwort gegeben ist. Die Landbevölkerung und das Landleben wurden, wie verklärt und idealisiert auch immer, mit positiven Attributen belegt, die sich mit dem Selbstverständnis des Adels zur Deckung bringen ließen: *naïveté*, *sensibilité* und *simplicité* – der konstruktive Anteil dieser Eigenschaften für die »Erfindung des Bauern« wurde bereits herausgearbeitet.<sup>60</sup> Als gut oder vorbildlich erachtet wurden hier also nicht die konkreten Lebensumstände, sondern die daran geknüpften Vorstellungen, die, so wird vermutet, über kulturelle Erzeugnisse transportiert wurden. Zugleich kann man, und das ist nur ein scheinbarer Widerspruch, von einem exotischen Interesse an »traditionellen« Lebensweisen und Bauformen sprechen, mithin von einer noch näher zu bestimmenden »Entdeckung eigener Ethnizität«.<sup>61</sup>

Die konstruierte Verschiebung der Volkskultur in eine andere Zeit (ganz egal, ob behauptet wurde, dass sie in der Gegenwart noch weiterlebte) sowie die Behauptung einer Universalität der Volkskultur ermöglichten zudem die Identifikation des Adels mit ihr, ohne gleichsam einer Wertschätzung der Gegenwart des Volkes Ausdruck zu verleihen. Es war eine distanzierende

Identifikation, die auf zeitlicher Begrenztheit und ästhetischer Transformation (in Form einer *fabrique*) beruhte und damit auf der absoluten Differenz zu ihrem Referenzobjekt beharrte.

### Kultur des Eigenen

Von der Vorstellung, dass mit den *hameaux* ein Bezug zur eigenen Geschichte hergestellt und dadurch eine Tradition bewahrt werden könne, zeugt auch Antoine Nicolas Duchesnes gartentheoretische Schrift *Sur la formation des jardins*. Er sah den Zweck der *ferme ornée* im »ramener, au milieu de luxe, la vie rustique de nos vertueux ancêtres, en copiant du moins leur Habitations [...]«. <sup>62</sup> Daraus erhellt nicht nur, dass das Leben der Vorfahren für tugendhafter gehalten wurde als die eigene Gegenwart, sondern auch, dass die frühere Zeit in diesen Bauformen aufgehoben sei. Zudem wird ersichtlich, dass der Adel – »milieu de luxe« kann nur darauf verweisen – durch eine Bezugnahme auf vernakuläre Bauformen eine eigene Vergangenheit konstruierte, die nicht nur diese Schicht betraf. Duchesne geht es weniger um die Rückkehr in diese Zeit, als dass diese rein äußerlich – also im Modus der Darstellung – mit baukünstlerischen Mitteln in Form eines *hameau* wachgerufen werden kann. Dieses Argument deckt sich mit einem Grundgedanken des Folklorismus, der besagt, dass in der Volkskultur ein früheres Wissen – und damit verbundene, für authentisch gehaltene Lebensformen – aufgehoben ist und in ihr fortbesteht. Geradezu exemplarisch werden von Duchesne auch jene Merkmale aufgerufen, die für Hobsbawm die Konstruktionsleistung einer Tradition beschreiben: die Implikation einer Kontinuität der Vergangenheit in der eigenen Gegenwart; die künstliche Bezugnahme auf die Vergangenheit; die Festigung bestimmter Werte und Normen. Darüber hinaus nimmt Duchesne jedoch eine Einschränkung und Konkretisierung des Traditionsbegriffs vor. Während die bei Hobsbawm erwähnten Eigenschaften recht unspezifisch bleiben und auf folkloristische Phänomene ebenso anwendbar sind, wie das Argument der Tradition auch zur Legitimierung einer Dynastie dienlich sein kann, geht es in der zitierten Stelle bei Duchesne eindeutig um die Bezugnahme auf Bauten, die als »folkloristisch« ausgewiesen sind.

Wie wurde nun im *Hameau de la Reine* eine Vorstellung von Traditionen mit den dortigen Bauformen verknüpft, und wie wurde darin ein Interesse an der »eigenen Kultur«, verstanden als »Volkskultur«, sichtbar? Mit Dora Wiebenson kann die Architektur des *Hameau de la Reine* als »universal anonymous vernacular« <sup>63</sup> und mit Anthony Vidler als »universal rurality« <sup>64</sup> bezeich-

net werden.<sup>65</sup> Universalität und Anonymität sind hier jedoch nur relative Kategorien, denn sie dienen einerseits als Grundlage eines Verständnisses von »vernakulären Werten« (Illich), die sich so oder so ähnlich an unterschiedlichen Orten und zu unterschiedlichen Zeiten zeigten. Andererseits wurde, darauf aufbauend, immer ein lokales Spezifikum behauptet. In der Gartentheorie und in Gartenbeschreibungen des 18. Jahrhunderts wurde entsprechend ein großer Aufwand betrieben, um dieser Ambivalenz von Anonymität und Universalismus auf der einen und Lokalkolorit auf der anderen Seite Rechnung zu tragen. Dadurch dass der Baustil als möglichst spezifische lokale Eigenheit beschrieben wurde, wurden zwei miteinander verbundene Effekte erzeugt: die Konstruktion eines Regionalismus als Authentizitätseffekt sowie die Verschleierung des Generischen der Gebäude (was im Umkehrschluss jedoch nur belegt, dass sie als generische Formen gerade mit einer Semantik gefüllt werden konnten<sup>66</sup>).

Für den *Hameau de la Reine* begegnet noch in der aktuellen Forschung die Behauptung, dass der Baustil »normannisch« sei.<sup>67</sup> Es sei daran erinnert, dass eine Übernahme dieser Bauformen nicht nachgewiesen werden kann und auch nicht ersichtlich ist, auf welchen Voraussetzungen die Behauptung beruht.<sup>68</sup> Darüber hinaus wird beispielsweise bei Duchesne »das« Normannische zum Synonym für – bei ihm nicht näher in ihrer Form beschriebene – rustikale Architektur, wenn er etwa die Gebäude der *ferme ornées* als »Mazures Normandes« bezeichnet.<sup>69</sup>

In anderen gartentheoretischen Texten und Gartenbeschreibungen finden sich neben verschiedenen Regionalismen<sup>70</sup> auch die Rückführungen solcher Gebäude, die allgemein als vernakulär zu kategorisieren sind, auf bestimmte Länder.<sup>71</sup> Die Schweiz wird vielfach als Referenz genannt, beispielsweise ist die »vacherie« in Raincy (Abb. 115) als »imitation des vallons de la Suisse«<sup>72</sup> charakterisiert worden. Ein anderes Gebäude derselben Anlage (Abb. 116), das eine andere Dachform aufweist, ansonsten der »vacherie« aber nicht unähnlich ist, wird hingegen als »Maison Russe« bezeichnet. Jean-Charles Krafft wiederum hat, nicht als Einziger, die den Gebäuden des *Hameau de la Reine* durchaus verwandten Häuser mit dem Attribut »style polonais« versehen.<sup>73</sup> Charles-Joseph de Ligne nennt seinen *hameau* schließlich »village tartare«. Obwohl sich alle erwähnten Gebäude stark ähneln, differieren die ihnen zugeordneten geografischen Herkunftsangaben. In den meisten Fällen wird diese Herkunft nicht begründet oder an konkrete architektonische Phänomene rückgebunden – die performative Benennung »als etwas« scheint bereits ausreichend, um einen bestimmten Charakter als gegeben erachten zu können. Dennoch schwingen beim Normannischen, Schweizerischen, Russischen oder



Abb. 115: Florent Fidèle Constant Bourgeois, *La Vacherie du Raincy*, aus: Alexandre de Laborde: *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux, mêlée d'observations sur la vie de la campagne et la composition des jardins*, Paris 1808, Abb. 74

Tatarischen bestimmte Konnotationen mit, die, weil zum Klischee geronnen, aus den unterschiedlichsten Formen herausgelesen werden sollen. Bei Ligne wird dies in seiner Begründung der Wahl der Bezeichnung deutlich: »Je dis tartare, parce que les cabanes de bergers et des moutons, en ont le style sauvage [...]«. <sup>74</sup> Obwohl Ligne, der in den 1780er Jahren mehrmals in Russland war (als Diplomat sowie als Marschall zu Beginn des Russisch-Türkischen Krieges), höchstwahrscheinlich Dörfer der (Krim-)Tataren aus eigener Anschauung kannte, war sein »Tatarendorf« weder einer nostalgischen Anwendung geschuldet, noch stellte es eine getreue Nachbildung eines tatsächlich von Tataren bewohnten Dorfes dar. Wichtig war für Ligne hingegen der Konnex von Fremdheit und Wildheit, den das Adjektiv »tartare« für ihn verkörperte.

Vernakularität ist, wie die Definition der *Encyclopédie* als »un mot qui s'applique à tout ce qui est particulier à quelque pays« <sup>75</sup> belegt, durch eine starke Bezüglichkeit zu einem spezifischen Ort bestimmt. Durch die Aufladung der Architekturen mittels einer vermeintlich konkreten geografischen Herkunft wird nicht nur im Sinne eines konstruierten Regionalismus die Authentizität

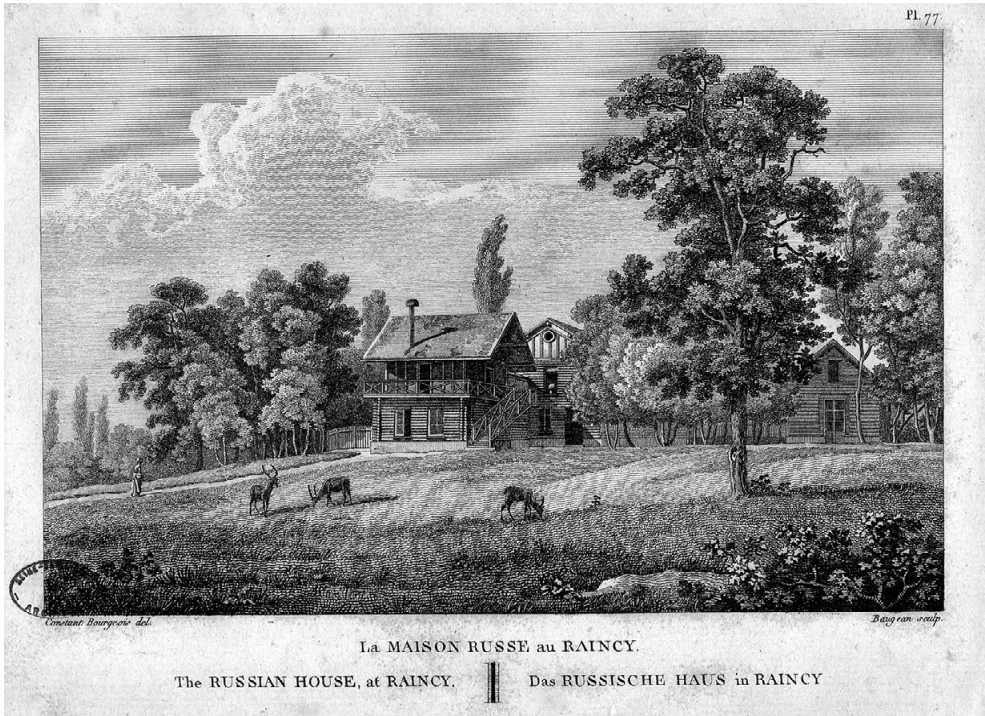


Abb. 116: Florent Fidèle Constant Bourgeois, *La Maison Russe au Raincy*, aus: Alexandre de Laborde: *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux, mêlée d'observations sur la vie de la campagne et la composition des jardins*, Paris 1808, Abb. 77

der Bauform behauptet, sondern zudem auch die Idee eines »Volksstils« propagiert. In einem solchen »Volksstil« – ganz egal, ob damit die Normandie oder die Schweiz gemeint ist – drücken sich zwei miteinander verknüpfte Vorstellungen aus: Einerseits suggeriert er, dass er außerhalb zeitlicher Vektoren angesiedelt ist. Als Opposition zur Konstruktion eines Epochenstils, der relativ genau auf eine zeitliche Episode festgelegt wird (taucht er außerhalb dieser auf, gilt er als Anachronismus), vermeint der »Volksstil« daher, diesen als »künstlich« zu entlarven. Deshalb kann Hirschfeld das Erscheinungsbild solcher Gebäude auch als »ächten Stil«<sup>76</sup> bezeichnen. Dass dieser Vorstellung von der Über- oder Außerzeitlichkeit dennoch eine Idee von Historizität zugrunde liegt, wird noch zu zeigen sein. Andererseits ist mit »Volksstil« nicht nur »das Volk« als Agens kultureller Erscheinungen aufgerufen, sondern auch die Vorstellung, dass dieses darin seinen eigenen Ausdruck findet. Im

Umkehrschluss bedeutet dies aber auch, dass davon ausgegangen wird, dass in kulturellen Artefakten so etwas wie die »Volksseele« sichtbar werde.

Indem alle Attribuierungen – also »Normandie«, »Schweiz« etc. – auf die Bestimmung eines Volksstils wie auch der Fremdheit gegenüber der eigenen Verortung gleichermaßen abzielen, laufen sie, zumindest auf den ersten Blick, nicht nur dem eingangs behaupteten Verständnis von Tradition als Interesse an der Kultur des Eigenen zuwider, sondern legen von einem ausgesprochenen Interesse am »Fremden« Zeugnis ab. Die Bezugnahme auf eine Fremdheit ist dabei allerdings relativ. Sie ist relativ, weil sie sich im Vergleich mit dem als absolute Alterität konstruierten Exotismus auf Bauformen erstreckt, die auch in der unmittelbaren Umgebung aufzufinden sind, egal ob diese nun gleichsam wahllos als »schweizerisch« oder »tatarisch« bezeichnet werden. Wenn eine geografische Attribuierung überhaupt vorliegt und diese in irgendeiner Weise als »exotisch« wahrgenommen wird, zugleich aber erkannt wird, dass diese Bauten denjenigen nicht unähnlich sind, die in der eigenen Region als »vernakulär« gelten, dann bedeutet dies auch, dass in ihnen die Fremdheit des Eigenen erkannt werden kann, mithin die »Entdeckung eigener Ethnizität«<sup>77</sup> ihren Ausgangspunkt hat. Letztlich führt dies zu einer Universalisierung von Vernakularität, was sich auch gerade darin manifestiert, dass die meisten Gartenbeschreibungen die Gebäude der *hameaux* schlicht als »chaumières« bezeichnen und damit auf keine geografische Fremdheit abheben, sondern lediglich auf einen bestimmten Bautypus hinweisen. Nichts anderes meint Hirschfeld mit seinem »ächten Stil«.

Ende des 18. Jahrhunderts bildete sich ein Interesse am Volk »in an exotic sort of way«<sup>78</sup> heraus, womit ein Verständnis beschrieben ist, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als Folklorismus konsolidieren sollte. Alterität der Provinz und Alterität auf einem anderen Kontinent wurden vergleichbar und generell zu kulturellen Größen, die es zu beachten galt. Die Forschungsreise in die Provinz – parallel zu Reisen in ferne Länder – wurde zu einem wichtigen Mittel, um Wissen über die Zeugnisse der eigenen Kultur zu erlangen. Neben der Erforschung von Dialekten, der Dokumentation einer »Volkspoesie« und der Sicherung architektonischer Formen wurden auch materielle Objekte wie Kleidung zum Gegenstand ethnologischer Forschung. In Frankreich sind in diesem Zusammenhang insbesondere die Société des observateurs de l'homme und die daraus hervorgegangene Académie Celtique zu nennen.<sup>79</sup> Beide Gesellschaften, erst 1799 und 1804 gegründet, formalisierten einen Diskurs, der schon einige Dekaden zuvor existiert hatte. Die in der Anthropologie gewonnenen Erkenntnisse blieben nicht auf dieses Fach beschränkt, sondern wurden zum Ausgangspunkt einer enormen Popularisierung, vor allem



aber dienten sie als Quelle einer künstlerischen Aneignung. Das Interesse an der Kleidung der niederen Stände, nicht zuletzt auch als eine Erfahrung von Alterität *und* Vernakularität, war im ausgehenden 18. Jahrhundert sogar so weit verbreitet, dass selbst in Musterbüchern für Landschaftsgärten Trachten auftauchten.<sup>80</sup>

Obwohl sich das Phänomen des Folklorismus erst im 19. Jahrhundert flächendeckend verbreitete, lassen sich bereits im *dix-huitième* folkloristische Tendenzen finden, die ihre Voraussetzungen in einer Verschränkung von Empirisierung und Ästhetisierung hatten. In einem ersten Schritt wurde ein Objekt mit den Mitteln der Anthropologie und Ethnografie als »folkloristisch« konstruiert, das heißt, es wurde als der Volkskultur zugehörig katalogisiert und galt forthin als authentisches Objekt. Dadurch wird bereits klar, dass das Objekt des Folklorismus nicht durch die gesellschaftliche Schicht bestimmt wurde, der es zugeordnet war, sondern durch eine externe Instanz. Mittels dieses wissenschaftlichen Verfahrens wurden letztlich nicht nur Dinge als »folkloristisch« kategorisiert, sondern konnten auch Menschen zu Objekten gemacht werden. Der zweite Schritt bestand dann in der Aneignung dieser Objekte als Teil einer spezifischen Ästhetik. Wie die von Jacob und Wilhelm Grimm veröffentlichten *Kinder- und Hausmärchen* keine unveränderte Wiedergabe von in der Provinz dokumentierten Erzählungen waren, sondern einer Formatierung unterlagen, die sie erst zum ästhetischen Objekt machte, waren auch die Errichtung des *Hameau de la Reine* und die Trachtenmode nur mittels eines Transformationsprozesses – einer ästhetischen Aneignung – möglich. Objektifizierung und Ästhetisierung sind beide durch den Prozess der Dekontextualisierung gekennzeichnet. »Dekontextualisierung« ist für Lorraine Daston »das sine qua non des Exotischen«.<sup>81</sup> In Duchesnes Bestimmung der Aufgabe der *hameaux* als »ramener, au milieu de luxe, la vie rustique de nos vertueux ancêtres, en copiant du moins leur Habitations«<sup>82</sup> ist durch die Verlegung des einen Kontexts (»vie rustique de nos vertueux ancêtres«) in einen anderen (»milieu de luxe«) bereits der Prozess der Dekontextualisierung benannt. Dekontextualisierung bedeutet jedoch nicht, dass die Spuren des ursprünglichen Kontexts gänzlich gelöscht werden, viel eher ist es notwendig, dass diese noch sichtbar bleiben. Freilich gibt es einen prinzipiellen Unterschied zwischen der Dekontextualisierung von Bauten des *Hameau de la Reine* und jener exotischer Objekte, etwa chinesischer Lackschalen, die, aus ihrem Funktionszusammenhang gerissen, in Kuriositätenkabinetten ausgestellt wurden, und zwar insofern, als die Gebäude des *Hameau de la Reine* nicht über eine Objektauthentizität verfügten, ja nicht einmal eine getreue Nachbildung tatsächlicher Bauernhäuser waren. Einerseits beanspruchte der *Hameau de la*

*Reine* gar nicht, dass seine Architektur über eine Objektauthentizität definiert war, andererseits wurde ein enormer Aufwand betrieben – »echte« Bauern und Bäuerinnen, Tiere, Arbeit, Schmutz etc. –, um diese Spuren des Verlusts durch einen imaginierten Kontext zu ersetzen.

Die Konstruktion des Folklorismus und jene des Exotismus gingen demnach von denselben Prämissen aus, und sie waren durch ähnliche Verfahren bestimmt. Beide Bereiche sind darin vergleichbar, dass ihre Gegenstände mit dem Status des Authentischen – im Sinne eines Ausdrucks des unverdorbenen Lebens – versehen wurden, der insbesondere auf einer vermeintlichen gesellschaftlichen Isolation beruhte.<sup>83</sup> In den in dieser Isolation vorgefundenen Zeugnissen vermochte dann, so die Vermutung, eine authentische Lebensweise aufgehoben zu sein. Sowohl das Interesse an der Volkskultur als auch das an exotischen Kulturen bildete jedoch ebenso ein Machtgefüge aus, insofern nicht nur über Wissen und Personen bestimmt wurde, sondern auch kulturelle Identitäten überhaupt erst konstruiert wurden.

Im Frankreich des 18. Jahrhunderts existierte zwar bereits eine Verwendung des Begriffs »peuple« (Volk), die die gesamte Bevölkerung eines Landes meinte, jedoch war damit primär eine »partie majoritaire en relation à une minorité qui lui est supérieure«<sup>84</sup> bezeichnet. Wie ist es in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass der *Hameau de la Reine* als folkloristische Bauform und damit eindeutige Referenz auf »peuple« einen Beitrag zur Subjektivierung des Adels leisten konnte? Bereits hier lässt sich festhalten, dass bei der ästhetischen Aneignung – die auch durch den vollzogenen Ebenenwechsel ein Verfahren der Distanzierung war – keine Gefahr der Identifikation zwischen Aristokratie und Volk bestand und Letzteres eben nur das Objekt der Betrachtung war.

Zurück zur Zeitlichkeit des Folklorismus: Wie wurde das Auffinden der eigenen Vergangenheit und deren Überleben im Jetzt, wie es mit den *hameaux* behauptet wurde, theoretisch konstruiert? Um dies zu erklären, lohnt sich ein Blick auf Verfahrensweisen der Ethnografie und der Anthropologie, und zwar nicht nur weil sich diese ebenfalls der Untersuchung der Volkskultur widmeten und die *hameaux* auf eine solche zurückgeführt wurden, sondern weil ihre Genese sich im gleichen Zeitraum im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und im gleichen Diskursmilieu wie jene der Gartenarchitektur vollzog. In Anlehnung an Johannes Fabians Untertitel seines Buches *Time and the Other*, nämlich *How Anthropology Makes Its Object*, der darauf zielt, wie die Anthropologie ihren Gegenstand erschafft, gilt es zu fragen, wie der Gegenstand der folkloristischen Architektur erschaffen wurde.<sup>85</sup>

Fabians zentrale These besagt, dass die Anthropologie (und damit meint er immer auch die Ethnografie) ihre Referenz in einer anderen Zeit als der

Gegenwart der Person verortet, die den anthropologischen Diskurs produziert. Damit wird den untersuchten Völkern und den Anthropolog\*innen eine gemeinsame Zeitgenossenschaft abgesprochen.<sup>86</sup> Um dieses Verhältnis zu fassen, hat Fabian den Neologismus des »Allochronismus« entwickelt. Während mit dem Begriff »Anachronismus« ein Sachverhalt benannt ist, der mit der Jetzt-Zeit nicht übereinstimmt, dessen Präsenz gewissermaßen einem Unfall gleichkommt, steht die Vorsilbe »allo« für »anders« oder »verschieden«; »ana« hingegen kann mit »gegen« übersetzt werden.<sup>87</sup> In Abkehr vom Konzept der »coevalness« verortet die Anthropologie ihren Gegenstand also in einer anderen Zeit – zur gleichen physischen Zeit treten demnach unterschiedliche typologische Zeiten in Erscheinung. Es ist überhaupt diese »andere Zeit«, die einen Untersuchungsgegenstand für die Anthropologie interessant macht: »What makes the savage significant to the evolutionist's Time is that he lives in another Time.«<sup>88</sup> Das bedeutet also, dass Expeditionsreisen in »fremde« Welten, so nah diese auch liegen mögen, nicht nur in andere Räume vorstoßen, sondern als Zeitreisen verstanden werden müssen.

Ein Allochronismus hat wenig mit der Malerei der *fêtes galantes* und der literarischen Anakreontik gemein, die sich dadurch auszeichnen, dass die Handlung in eine andere Zeit verlegt wird, die nicht der Gegenwart entspricht. Der Unterschied wird in zweifacher Hinsicht deutlich: Einerseits ist der Allochronismus (und damit auch der Folklorismus) durch ein empirisches Verfahren gekennzeichnet oder formuliert zumindest den Anspruch der Empirie; die Tradition der Pastorale hingegen orientiert sich bei ihrer Versetzung in ein anderes Zeitalter an literarisch-mythologischen Quellen, deren Status der Fiktion bekannt ist. Andererseits gilt die Zeit der Pastorale, auch wenn es eine fiktive ist, als abgeschlossene Epoche, die nur im Modus des Vergangenen abgebildet werden kann. Der Allochronismus hingegen propagiert das Weiterleben einer anderen Zeit in der Gegenwart.

Für ein Verständnis des Folklorismus ist in diesem Sinne auch die Reise in die Provinz – auch wenn die räumliche Entfernung noch so gering ist – als eine Zeitreise aufzufassen, durch die überhaupt ein Interesse an der Volkskultur erzeugt wird. Die Andersheit der Sprache des Volkes, dessen Sitten und Bräuche sowie seine Bauformen machen die Volkskultur nicht nur als Objekt der Anthropologie interessant, sondern sind der Ausgangspunkt für eine ästhetische Transformation. Der Begriff des Allochronismus ist für diesen Zusammenhang relevant, weil er anstelle der Bezugnahme auf eine abgeschlossene historische Epoche die Behauptung einer Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen historischen Zuständen einer gemeinsamen Entwicklung ins Blickfeld rückt. Im Gegensatz etwa zu einer Bezugnahme auf die Antike,

die nur noch im Modus des Vergangenen erfahren werden kann und die entsprechend in der Gartenarchitektur nur als Anachronismus auftaucht, birgt die Volkskultur zumindest das Versprechen, noch lebendig zu sein; sie stellt aber trotzdem etwas dar, das nicht der gleichen Zeit angehört wie, um Fabian zu paraphrasieren, die Produzenten des Diskurses. Im Gegensatz zu Turgots Konzept der »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« wird mit dem Begriff des Allochronismus eine wertende Dimension etabliert, mit der für den *Hameau de la Reine* auch die Distanz der Aristokratie gegenüber dem Volk ausgedrückt werden kann. Die Zeit des Folklorismus war für die Aristokratie nicht irgendeine Zeit, sondern eine andere Zeit, die der Adel bereits überwunden hatte. In dieser anderen Zeit konnte aber durchaus der Ursprung der eigenen Gegenwart aufgehoben sein.

Der Rekurs auf eine frühere Zeitlichkeit, auch wenn diese in der Gegenwart parallel existierte, zeitigte auch wirkungsästhetische Effekte, er diente mithin der Steigerung der *simplicité*. In anderen Kunstformen erfolgte eine solche Bezugnahme oftmals subtiler als im *Hameau de la Reine*. Beispielsweise übernahm Jean-Jacques Rousseau für den Anfang seiner Oper *Le devin du village*, die auch Marie-Antoinette aufführen ließ, Elemente aus der pastoralen Oper, die bereits im 17. Jahrhundert als veraltet angesehen worden waren. Nach Auffassung von Julia Simon setzte Rousseau eines der konventionellsten Operngenres dazu ein, »to access the emotion that he believes has long since been drained from operatic performance. Paradoxically, a somewhat outdated genre provides the possibility to create an emotional response conditioned by the conventionalized perception of simplicity and naïveté.«<sup>89</sup> In der Einbindung solch in der Entwicklung der Künste bereits überkommener Formen wurde das Ziel einer Steigerung der Affizierung vermutet. *Simplicité* als Authentizitätseffekt war damit nicht nur eine Kategorie, die sich im Thema oder Inhalt niederschlug, sondern die auch an Gattungstraditionen und Darstellungsweisen geknüpft war. Die Suche nach Ursprüngen (und damit nach einem authentischen Leben) zeigte sich folglich also auch in der Wiederaufnahme vermeintlich überholter Formen, zu denen vollständig zurückzukehren verwehrt war, die jedoch gerade durch diese »Urtümlichkeit« eine Distanz zur Gegenwart aufzubauen und damit einen Effekt zu erzielen vermochten.

Das Interesse an der »eigenen« Kultur zeigte sich überhaupt am deutlichsten in der neuen Qualität und Quantität der Suche nach Ursprüngen im ausgehenden 18. Jahrhundert, die zuvor fast ausschließlich an die Chronologie der Bibel gebunden war und nun, als Teil der Empirisierungstendenzen der Spätaufklärung, unter säkularen Vorzeichen ausgeführt wurde. Gesucht

wurde unter anderem nach dem Ursprung der Sprache, der Kultur, Kunst und Architektur, vor allem aber nach dem eigenen Ursprung – nach dem Ursprung der Menschheit.

Mit Ursprung sind in diesem Zusammenhang drei miteinander verknüpfte Konzepte beschrieben: erstens die Idee eines rückblickend feststellbaren Anfangs, also des Zeitpunkts, zu dem etwas beginnt oder sichtbar wird. Zweitens wird damit meist auch eine Diagnose über die Gegenwart getätigt, insofern nach einem Ursprung gesucht wird, der den Ausgangspunkt für eine Fortschritts- oder Verfallsgeschichte im Jetzt bildet und der gegebenenfalls einen erstrebenswerten Zustand darstellt, den es, wenn auch nur annäherungsweise, wiederherzustellen gilt. Drittens wird die Zeit des Ursprungs als eine gegenüber der Gegenwart moralisch höherstehende Zeit eingestuft, in der ein authentisches Leben möglich gewesen sei.

Die Bewegung der Ursprungssuche ist dabei einerseits eine Reaktion auf die Erfahrung von Historizität schlechthin, andererseits stellt sie den Versuch dar, wenn schon nicht die Zukunft zu beherrschen, so zumindest, durch Rückschlüsse über die eigene Vergangenheit, Prognosen über die Zukunft zu tätigen. Die Erfahrung, dass der »eigene Anfang nur auf dem Hintergrund eines Lebens, das selbst lange vor ihm begonnen hat«<sup>90</sup> und entsprechend nicht zur Gänze ergründbar wird, führt zur Suche nach Ursprungsphänomenen in der Gegenwart, in denen der Ursprung noch sichtbar ist und damit ein, so die Hoffnung, *authentisches* Leben beobachtbar wird. Dabei wird die Suche oft in ihr Gegenteil verkehrt und durch eine Konstruktionsleistung ersetzt, die solche Phänomene überhaupt erst hervorbringt. Von einer solchen Bewegung zeugt der *Hameau de la Reine*.

Die hier beschriebene Ursprungssuche muss im höfischen Kontext – insbesondere in Bezug auf die Königsfamilie – befremden, denn zuallererst bedeutete »Ursprung« hier dynastische Genealogie und somit die Legitimation der Herrschaftsfolge. Auch wenn vielfach konstatiert worden ist, dass Henri de Boulainvilliers bereits im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts den Versuch unternahm, mittels einer Rassentheorie *avant la lettre* die Überlegenheit der »Franken« über die »Gallier« zu beweisen und somit eine anthropologische Begründung des monarchischen Herrschaftsanspruchs zu etablieren,<sup>91</sup> wurde dies vorwiegend erst nach 1789 rezipiert. Weshalb sollte sich die Krone auch darüber Gedanken machen oder sich gar auf ein alternatives Modell der Genealogie berufen? Zudem wurde zu Zeiten Boulainvilliers' bereits bemerkt, dass seine Konstruktion faktisch falsch war. Die »Frankenthese« war demnach kein Argument, mit dem der *Hameau de la Reine* als die Architektur gewordene Vorstellung von einer Anthropologie des dynastischen Herrschaftsanspruchs

plausibilisiert werden konnte. Zudem gab es in ihm weder – nicht einmal als diskursive Behauptung – etwas »Fränkisches« oder gar »Gallisches«, noch reihte sich Marie-Antoinette als Habsburgerin in diese Abstammungslinie ein. Dennoch zeigt sich darin, dass die Idee einer anthropologischen Suche nach dem eigenen Ursprung, wenn auch kaum folgenreich, sogar den Hof erreichte und damit Bestrebungen benannt waren, die zahlreiche Milieus und Diskurse durchdrangen – und damit auch unterschiedlich (miss-)verstanden und vor allem ästhetisch angeeignet werden konnten.

Der Diskurs über den Ursprung der Architektur am Ende des 18. Jahrhunderts ist in einem größeren Zusammenhang zu betrachten und lässt sich auf drei unterschiedliche Tendenzen hin verallgemeinern: Ursprung als Norm (die frühesten auffindbaren oder vorstellbaren architektonischen Formen galten als die besten); Ursprung als historischer Anfang (Phänomene der Gegenwart wurden als Symptome einer früheren Ursache erklärt); Ursprung als (bau-)künstlerische Möglichkeit (die ästhetische Aneignung und Wertschätzung »ursprünglicher« Formen).<sup>92</sup> Der bekannteste Apologet des ersten Verfahrens, also einer Ursprungssuche als Kulturtheorie, war Marc-Antoine Laugier. In seinem erstmals 1753 anonym erschienenen *Essai sur l'architecture*<sup>93</sup> konzipierte er die primitive Hütte »als ein reines Destillat der Natur, die mittels einer unverfälschten Vernunft und allein durch Notwendigkeit hervorgebracht wurde«. <sup>94</sup> Laugier ging es nicht um eine tatsächliche Rückkehr zu der von ihm beschriebenen Hütte oder gar um deren mimetischen Nachbau in der Gegenwart, stattdessen versuchte er mittels der Hütte Gesetzmäßigkeiten der Architektur aufzuspüren, die es anzuwenden galt. Laugier zielte auf eine Darlegung der Prinzipien der Architektur, die letztlich ihren Ausgangspunkt in der Kritik der Architektur des Rokoko hatten.<sup>95</sup> Bei Laugier war diese Ursprungsvorstellung noch nicht an moralische Kategorien gebunden. Im Zusammenhang jedoch mit ähnlichen Ideen und der philosophischen Suche nach den Ursprüngen der Menschheit, nach einem Naturzustand – Jean-Jacques Rousseaus fast gleichzeitig erschienene Schrift *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* steht hierfür exemplarisch –, wurde die Urhütte zu einem Ort stilisiert, an dem ein authentisches Leben möglich ist.

Weder weisen die Gebäude des *Hameau de la Reine* äußerliche Gemeinsamkeiten mit Laugiers Entwurf der Urhütte auf, noch sind sie durch ein ähnliches Verfahren der Bezugnahme auf Ursprünge bestimmt. Allerdings führte die Verknüpfung der Urhütte mit moralischen Kategorien dazu, dass man diejenigen Bauten für authentischer halten konnte, die innerhalb eines Entwicklungsmodells von Fortschritt und Verfall dem Ursprung am nächsten waren. Diese Idee liegt den Häusern des *Hameau de la Reine* zugrunde: Indem

mit ihnen ein nicht näher festgelegter Zeitpunkt der Entwicklungsgeschichte gleichsam arretiert ist und sie dessen Überdauern bis in die Gegenwart zur Anschauung bringen, sind sie dem Ursprung näher. Letztlich ist das, ganz im Sinne Laugiers, als Kritik an der Rokokoarchitektur zu verstehen, die innerhalb eines Entwicklungsmodells, das seinen Ausgang in der Nützlichkeit und der Vernunftgemäßheit der Urhütte genommen hat, den absoluten Verfall darstellt. Die Rückkehr zu den Ursprüngen bleibt dabei äußerlich, Ursprünge müssen als Ursprungsphänomene immer wieder neu hergestellt werden. Entsprechend lässt sich mit Albrecht Koschorke argumentieren, dass nur eine »wiedererzeugte Ursprünglichkeit [...] jene Unschuld [besitzt], die das Wesen des rousseauistischen Naturzustands ausmacht. Der ›wahre‹ Ursprung liegt in der Substitution des Ursprungs.«<sup>96</sup>

In Gestalt der *fabriques* finden sich hingegen Beispiele, die Laugiers Vorstellung stärker entsprechen.<sup>97</sup> Ob diese Gebäude nun eine direkte Rezeption Laugiers bezeugen, ist weniger wichtig als der Umstand, dass sich darin die ästhetische Aneignung von ursprünglichen Formen niederschlug. Eine ähnliche Vorstellung von einer Ursprünglichkeit der Architektur, jedoch stilistisch anders gelagert, taucht bei Hirschfeld im Zusammenhang seiner Auseinandersetzung mit dem *hameau* auf, den er als »Meyerei« bezeichnet. Diese könne, indem sie aufhöre, eine »blos nützliche und geschmückte Meyerei zu seyn«, zu einer »arcadische[n]« werden;<sup>98</sup> wie dies genau zu bewerkstelligen wäre, bleibt uns Hirschfeld schuldig. Die Funktion der »Meyerei« ist dann, folgt man Hirschfeld, die der Erinnerung an die »Zeit der ersten Einfalt der Sitten, der harmlosen Unschuld des Schäferlebens und der ruhigen Genügsamkeit mit dem, was die Natur anbot.«<sup>99</sup> Hirschfeld verlegt diese Sonderform der »Meyerei« damit zwar nicht in eine andere Zeit, jedoch soll eine solche damit heraufbeschworen werden. Damit dies gelinge, dürften die Gebäude nicht durch ein »gothisches« oder »holländisches Gepräge« auffallen, sondern müssten »den Stil der alten Architektur« aufweisen.<sup>100</sup> Konkret stellt sich Hirschfeld darunter eine Nachahmung der dorischen Architektur vor und findet in den Leasowes einen ersten, aber mangelhaften Versuch, dieses Ideal umzusetzen. Die Übernahme des dorischen Stils widerspricht hier nicht dem Argument des »ächten Stils«, den Hirschfeld ebenfalls für Gebäude der *hameaux* proklamiert, sondern gibt sich vielmehr darin zu erkennen, dass *hameaux* durch einen Stilpluralismus gekennzeichnet sind, über den bestimmte Nuancen der Bedeutung erzeugt werden können. Zudem zeigt sich in diesem Argument, dass das Kriterium der Ursprünglichkeit in vielerlei Form Gestalt annehmen kann.<sup>101</sup>

Entscheidend ist also, dass eine Vorstellung von Ursprünglichkeit überhaupt im Raum steht, dass damit das Versprechen von Authentizität verbun-

den ist. Innerhalb eines Modells von Aufstieg und Verfall zivilisatorischer Fähigkeiten bedeutet das auch das Einfrieren eines Moments, der moralische Unschuld und Integrität verheißt und weder einen »barbarischen« Urzustand noch die Verderbnis der Menschheit, wie Rousseau argumentiert, durch den Fortschritt der Wissenschaft repräsentiert, sondern eben jenen Punkt, an dem eine authentische Lebensweise anzutreffen ist: Eine solche kann demnach noch in der Provinz vorgefunden werden, sie ist in vernakulären Bauformen aufgehoben.

Das Versprechen der Rekonstruktion eines Ursprungs und damit verbunden von Authentizität konnte – davon kündigt der *Hameau de la Reine* – nur im Modus der Darstellung, nur als ästhetische Aneignung eingelöst werden. Damit schloss Marie-Antoinettes Gartenanlage an eine Entwicklung des ausgehenden 18. Jahrhunderts an, die sich in einer oberflächlichen Wertschätzung der unteren Schichten artikuliert. Insbesondere die Malerei zeugt davon: Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein reflektierte sie vordergründig eine höfische Realität. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich dies grundlegend. Dies mag an der Ausweitung der Kunstöffentlichkeit gelegen haben, die nun auch andere soziale Schichten (jedoch sicher nicht die im Bild dargestellte bäuerliche Bevölkerung selbst) miteinschloss, viel eher aber beruhte der Erfolg der Genremalerei darauf, dass sie die Realität – auch und insbesondere der unteren Schichten – reflektierte.<sup>102</sup> Zwar ist dies als Konsequenz der spätaufklärerischen Empirisierungstendenzen lesbar, doch sagt es nichts über die Wertschätzung der sozialen Gruppen aus, die in den Bildern zu sehen sind, sondern eher über die Erweiterung der Konventionen der Malerei. Ein solcher Realismus, insbesondere jener, der die Darstellung der armen Landbevölkerung zum Inhalt hatte, führt vielmehr zu einer Naturalisierung vermeintlich unveränderbarer gesellschaftlicher Verhältnisse.<sup>103</sup>

Diese gesellschaftlichen Verhältnisse wurden auch im *Hameau de la Reine* zementiert: Die Landbevölkerung wurde als Gegenstand eines Blicks inszeniert und damit zum ästhetischen Objekt erklärt. Dies geschah nicht nur durch eine kalkulierte Raumaufteilung, sondern auch vermittels der Konstruktion einer spezifischen Zeitlichkeit. Folgt man etwa Duchesne, dann besteht eine der Funktionen der *hameaux* darin, das tugendhafte Leben der eigenen Vorfahren zu rekonstruieren: Die »vernakuläre« Architektur und die arbeitenden Bewohner\*innen des *Hameau de la Reine* sind als Elemente einer Fiktion zu begreifen, die sie in eine andere Zeit versetzt und ihnen einen anderen Status verleiht, der über ihre tatsächliche Gegenwartigkeit hinwegtäuscht.<sup>104</sup> Als Allochronismus verstanden, prallen hier verschiedene Zeiten aufeinander: die Zeit des Hofes als die eigene Zeit mit einer eigenen Historizität und



eine andere Zeit, der die vernakuläre Architektur und ihre Bewohner\*innen angehören. Zwar befinden sich beide im Jetzt, doch teilen sie nicht die gleiche Gegenwart, sondern repräsentieren unterschiedliche Entwicklungsstufen. Als Angehörige einer anderen Zeit sind die niederen Stände durch eine fundamentale Fremdheit dem Hof gegenüber gekennzeichnet, der sie ausschließlich als ästhetische Objekte wahrnimmt.



# Anmerkungen

Nach Möglichkeit und wenn keine maßgeblichen (historisch-kritischen) Neuausgaben vorliegen, wird aus den originalsprachlichen Erstausgaben zitiert. Die Orthografie wurde nicht angepasst, mit »[sic!]<« in Zitaten markierte Fehler sind ausschließlich inhaltlicher Art. Hervorhebungen finden sich, wenn sie auftreten, im Original bereits selbst. Um den Anmerkungsapparat nicht unnötig zu strapazieren, wird auf komplette bibliografische Angaben zugunsten von Kurztiteln verzichtet, die in der Bibliografie im Anhang aufgeschlüsselt sind. Die Archivadokumente der Archives Nationales sind vor der Signatur mit »AN« markiert; leider ist oft die Angabe einer genauen Seitenzahl oder die Betitelung der einzelnen Dokumente nicht möglich. Verweise auf andere Kapitel sind durch → gekennzeichnet.

Dieses Buch ist die überarbeitete und erweiterte Fassung meiner an der Universität de Fribourg 2017 eingereichten Dissertation. Teile davon – insbesondere das Kapitel »Theatralität« – reichen bis zu meiner 2011 an der HfG Karlsruhe verfassten Magisterarbeit zurück. Bis auf wenige Ausnahmen ist der Forschungsstand bis Herbst 2017 berücksichtigt worden.

## Empfindsamkeit

1. Koschorke, *Körperströme und Schrifverkehr*, S. 9. Empfindsamkeit wird hier als gesamteuropäischer Prozess aufgefasst. Zur Nuancierung der Begriffe »Empfindsamkeit«, »sensibilité« und »sensitivity« sowie zu deren lokalspezifischen Eigenheiten: Sauder, *Empfindsamkeit*, S. 1–11; Baasner, *Begriff »sensibilité«*.
2. Zum Konnex von Aufklärung und Rationalität sowie zur Kritik an diesem Topos mit einem Überblick zur aktuellen Forschung: Bohmann u. a., *Versprechen der Rationalität*, insbes. S. 11–15.
3. Kondylis, *Aufklärung*, S. 19.
4. Rousseau, *Träumereien*, S. 699 f.
5. Higonnet, *Gloire et l'échafaud*, S. 97.
6. Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 82.
7. Vgl. zur Methode der Funktions- und Nutzungsgeschichte: Weddigen, *Funktionsgeschichte*; Schweizer, *Funktion und Nutzung*.
8. Vgl. Knaller, *Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs*, S. 18.
9. Schlich, *Literarische Authentizität*, S. 22.
10. Einzelne Bedeutungsebenen, die im heute geläufigen Begriff von Authentizität aufgehoben sind, finden sich im 18. Jahrhundert etwa in *simplicité, sincérité, naïveté, naturel* und *vrai*, ohne dass diese mit ihm identisch wären. Auf die Diskussion dieser Begriffe, auch auf die Plausibilisierung der Genese einer Vorstellung von Authentizität, wird in dieser Arbeit wiederholt zurückzukommen sein.
11. Krüger, *Zeitalter der Empfindsamkeit*, S. 143 f.
12. → Natürlichkeit
13. Emil Kaufmann argumentiert beispielsweise, dass der Stilpluralismus des Neoklassizismus auf die Entwicklung der Gartenarchitektur zurückgeführt werden kann, die er direkt mit der Empfindsamkeit verknüpft: »All this was the outgrowth of the sentimentality of the era [...]. From this sentimentality originated that type of ›Picturesque‹ architecture, which one might term Rousseauesque, tending towards the imitation of nature. [...] All these trends started with the trivialities of landscape archi-

- ecture, and found their way into architecture proper later.« Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, S. 204. → Geschichtlichkeit
14. Vgl. Gamper, *Die Natur ist republikanisch*; Kehn, *Gartenkunst der deutschen Spätaufklärung*.
  15. Gamper, *Die Natur ist republikanisch*, S. 7.
  16. Damit einher gehen zugleich die Professionalisierung des Gartenarchitekten (vgl. Köhler, *Pflegen, Entwerfen, Züchten*), die Entwicklung neuer Techniken (vgl. Schwarzkopf, *Technik und Garten*) sowie insbesondere eine gesamt-europäische Standardisierung. → Natürlichkeit → Architekturobjekte
  17. Schweizer, *Erfindung der Gartenkunst*; ders., *Genese der Gartenkunst*.
  18. Zu Beginn stehen zwei wichtige Übersetzungen englischer Schriften: 1771 erscheint François-de-Paule Latapies Übersetzung von Thomas Whatelys im Vorjahr in London publizierter *Observation on Modern Gardening*. William Chambers' *Dissertation on Oriental Gardening* erscheint 1772 zugleich in England und in Louis Stanislas d'Arcy Delarochettes französischer Übersetzung. Die wichtigsten französischen gartentheoretischen Schriften werden innerhalb einer Spanne von nur vier Jahren veröffentlicht: Claude-Henri Watelet publiziert seinen *Essai sur les jardins* 1774, Antoine-Nicolas Duchesnes *Sur la formation des jardins* kommt 1775 heraus, im Jahr darauf gefolgt von Jean-Marie Morels *Théorie des jardins*, und René-Louis Girardins *De la composition des paysages* erscheint schließlich 1777. Auf diese meist deduktiv vorgehenden Schriften folgen zahlreiche Gartenbeschreibungen, darunter Louis Carrogis de Carmontelles Buch *Jardin de Monceau* (1779), das nur einem einzigen Garten gewidmet ist, oder Charles-Joseph de Lignes *Coup d'œil sur Belœil* (1781, 1786, 1795), in dem er, neben seiner eigenen Anlage in Belœil, zahlreiche europäische Gärten beschreibt. Mit George-Louis Le Rouges Musterbuch *Détail des nouveaux jardins à la mode*, das zwischen 1775 und 1790 in 21 Heften veröffentlicht wird und fast 500 Tafeln beinhaltet, liegt eine umfangreiche visuelle Dokumentation der Entwicklung der Gartenbaukunst im ausgehenden 18. Jahrhundert vor. Zwischen 1779 und 1785 erscheint – gleichzeitig in Deutschland und in französischer Übersetzung – mit Christian Cay Lorenz Hirschfelds fünfbandiger *Theorie der Gartenkunst* zwar nicht die innovativste, aber dennoch einflussreichste gartentheoretische Schrift. Hirschfelds Abhandlung ist als Quelle für diese Studie von besonderer Wichtigkeit, weil sie einerseits durch die (meist nicht gekennzeichnete) Wiedergabe aller zentralen gartentheoretischen Texte der Zeit einen Status quo abbildet und andererseits – auch in Frankreich – eine viel rezipierte Schrift ist. Zudem werden auch andere, nicht französischsprachige, Texte (insbesondere von Thomas Whately) berücksichtigt, da sich der Diskurs der Gartentheorie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb eines gesamt-europäischen Netzwerks entfaltet.
  19. Fulda, *Rex ex historia*, S. 183.
  20. → Bestand → Architekturobjekte
  21. Damit ist nicht einem Biografismus oder Intentionalismus das Wort geredet, viel eher zeigt sich darin, dass der Gegenstand »Garten« ein zentrales Thema in höfisch-aristokratischen Kreisen der Zeit war.
  22. Schwarte, *Philosophie der Architektur*, S. 19.
  23. → Körper
  24. Rode, *Das Gotische Haus*, S. 74; vgl. Brückle, *Aufteilung des Sinnlichen*, S. 212 f.
  25. Einschlägig, auch mit einer ausführlichen Diskussion des Forschungsstands: Meyer-Sickendiek, *Zärtlichkeit*.
  26. In der Empfindsamkeitsforschung steht diese Tradition insbesondere in der Nachfolge Georg Lukács' und Arnold Hausers; exemplarisch: Krüger, *Zeitalter der Empfindsamkeit*. Sauder, *Empfindsamkeit*, das immer noch, mit Abstrichen, als wichtige Referenz gelten muss, geht ebenfalls davon aus, ohne jedoch sozialgeschichtlich zu argumentieren (vgl. insbes. S. XIII–XVII u. 50–57); daran anschließend: Aurnhammer u. a., *Gefühlskultur*. In der gartenkunsthistorischen Forschung beruht die »Bürgerlichkeitsthese« meistens auf einer Rückführung der Entstehung des Landschaftgartens auf das politische Milieu der Whigs, gefolgt von der Annahme, dass, wenn ein Gartenideal in einem progressiv-bürgerlichen Milieu entstehe, es dann dieses

- auch, wenn nicht transportiere, so zumindest versinnbildliche, ganz unabhängig von der sozialen Trägerschicht. Der Klassiker dieser Lesart ist: Buttlar, *Landsitz*.
27. Vgl. Sauder, *Bürgerliche Empfindsamkeit*.
  28. Hauser, *Sozialgeschichte*, S. 514.
  29. Vgl. Meyer-Sickendiek, *Zärtlichkeit*, insbes. S. 11–57. Auch wenn der Einschätzung dieser Entwicklung grundsätzlich zuzustimmen ist, scheint es dennoch fraglich, was aus einer Rückdatierung der Empfindsamkeit gewonnen werden kann. Ein solches Verfahren der Ausweitung läuft Gefahr, die Phänomene in ihrer jeweiligen Spezifik aus dem Blick zu verlieren zugunsten einer inneren Kohärenz. Entsprechend wird diese Herleitung hier zwar anerkannt, aber nicht weiterverfolgt. Es muss mithin auch darum gehen, nicht nur nach Ähnlichkeiten zu suchen, sondern auch darauf zu achten, wie unähnlich sich Phänomene sind.
  30. Hauser, *Sozialgeschichte*, S. 514.
  31. Koselleck, *Kritik und Krise*, S. 52.
  32. Bereits die Gegenüberstellung von Bürgertum und Aristokratie ist problematisch, allein schon, weil die spezifische Bestimmung »des« Bürgertums im Frankreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht einfach ist. »Bourgeois« bezeichnet zu dieser Zeit in erster Linie Kaufleute und Fabrikanten beziehungsweise (Groß-)Grundbesitzer; vgl. Roche u. Vovelle, *Bourgeois*.
  33. Wolf, *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit*, S. 1–11, insbes. S. 7 f.
  34. Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 66.
  35. Vgl. Horowski, *Belagerung des Thrones*, insbes. S. 22–25.
  36. Hardman, *Marie Antoinette*, S. 25.
  37. → Versailles
  38. In den Revolutionsjahren verwarhlöste die Anlage, wenn man dem – sicher reichlich übertriebenen – Reisebericht Friedrich Johann Lorenz Meyers aus dem Jahr 1798 Glauben schenkt: »Jetzt ist auch hier alles verwildert; viele Fenster sind eingeschlagen, die Treppen halb eingefallen, und mit wilden Weinranken und Epheu überwachsen. Es glich nicht mehr einer Wohnung lachender Freuden des Landlebens, sondern einem düstern Schlupfwinkel von Diebesbanden. Als ich beim anbrechenden Abend, freilich unvorsichtig genug, diese unsichere Gegend des Parks zum zweitenmale, und ohne Begleiter durchstreifte, sah ich verdächtige Menschen verstohlnerweise Bäume fällen, dort andere einzeln an den verödeten Häusern hinschleichen. Früh genug entdeckte ich sie, um mich ungesehen entfernen zu können, und mein zurückgelassener Führer unterhielt mich nachher, um meine Kühnheit, wie er sagte, zu bestrafen, mit grässlichen Erzählungen von den Mörder- und Räuberbanden dieser Gegend.« Meyer, *Fragmente*, S. 312 f.
  39. Heitzmann, *Moulin*, S. 49.
  40. Vgl. Heitzmann, *Trianon sous le Premier Empire*.
  41. So auch die Aussage der Archives Nationales selbst: »Les papiers personnels de Marie-Antoinette – de la correspondance reçue essentiellement – subirent plusieurs destructions notamment après le 14 juillet 1789 et le 20 juin 1791.« Vgl. das Dossier zu den *Papiers Marie-Antoinette*, S. 6.
  42. Gallet-Guerne, *Versailles*, S. 11. Michel Gallet bestätigt dies in seinem Lexikon zu Architekten des 18. Jahrhunderts: »Sa [Mique; Anm. FV] carrière artistique nous serait mieux connu si la tourmente révolutionnaire n'avait pas dispersé ses archives, et ses dessins qui sont assez rares parmi les papiers conservés des Bâtiments du roi; mais il est possible que des amis de la reine aient fait disparaître les traces de ses fastueuses dépenses.« Gallet, *Architectes parisiens*, S. 367.
  43. → Versailles
  44. Leonhard Horowski beschreibt dies als allgemeines Problem, um Intentionen und Ambitionen der Höflinge zu verstehen, haben diese doch allen Grund, am intriganten Hof nicht über ihre Motive zu reden oder Niederlagen zu erwähnen; Horowski, *Belagerung des Thrones*, S. 203 f.
  45. Foucault, *Archäologie des Wissens*, S. 184.
  46. → Versailles
  47. Das heute in Stockholm bewahrte Album wird zwar in der gesamten Literatur Châtelet zugeschrieben, jedoch ist dessen Autorschaft nicht nachvollziehbar. So gibt es eine enorme Diskrepanz nicht nur zu den anderen Alben für Marie-Antoinette, sondern auch zu Châtelets übrigen Œuvre. Rechnungen legen nahe, dass

- Châtelet nicht alle Abbildungen selbst ausführte und dafür die Studierenden Maréchal, Forget, Fontaine und Baltar von der Academie d'Architecture engagierte; vgl. AN O/1/1879, o. S.; AN O/1/1882, o. S.; AN O/1/1884, o. S.
48. Der *jardin anglais* taucht insgesamt vergleichsweise häufig in zeitgenössischen Quellen und Abbildungen sowie gelegentlich auch als Hintergrund zu Porträts von Marie-Antoinette auf. → Natürlichkeit
49. Dieses Album ist auch das einzige, das als Reproduktion vorliegt: Arizzoli-Clémentel, *L'album de Marie-Antoinette*.
50. Die heutigen Standorte dieser Alben sind in chronologischer Reihenfolge: Sveriges Nationalbibliothek (Stockholm), Privatsammlung (die Aquarelle und Tuschezeichnungen sind dokumentiert in einem Auktionskatalog: Blaizot, *Esmerian*, S. 45–54; leider mit nur vier Abbildungen, von denen lediglich zwei für diesen Kontext relevant sind), Bibliothek des Schlosses Pavlovsk (St. Petersburg; der Zugang zu diesem Album wurde dem Autor nicht gewährt), Biblioteca Estense (Modena); Arizzoli-Clémentel, *L'album*, S. 14 f.
51. → Körper
52. Monique Mailliet-Chassagne und Irène de Château-Thierry, Expertinnen für die Malerdynastie der Blarenberghes und Verfasserinnen des Werkverzeichnisses, konnten die Provenienzen nur bis zu einer Auktion im Jahr 1868 zurückverfolgen; vgl. Mailliet-Chassagne u. Château-Thierry, *Catalogue raisonné*, S. 399.
53. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 302.
54. Ebd.
55. In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde vielfach darauf hingewiesen, dass sich das hohe Maß an Authentizität, das die empfindsame Literatur für sich in Anspruch nahm, auch in Empfehlungen für die Rezeption von Literatur niederschlug. Gefordert wurde eine »intime«, das heißt vereinzelt, kontemplative Lektüre: Lesen als Selbsterfahrung. In der Literatur selbst wurde dies wiederum in Form des Briefromans simuliert; vgl. Müller, *Herzblut und Maskenspiel*. In einem solchen Kontext der intimen Kontemplation müssen auch die Miniaturen und Alben – nämlich als Medien der Empfindsamkeit – betrachtet werden.
56. Also auf einen Zeitpunkt, als der *Hameau de la Reine* noch im Bau war. Die relativ große Übereinstimmung der Darstellungen mit dem fertigen Zustand lässt aber auf einen in den Archivadokumenten nicht genau rekonstruierbaren Status der Fertigstellung schließen, der schon weit fortgeschritten gewesen sein muss. Annick Heitzmann datiert die Bilder hingegen, ohne auf die von Blarenberghe vorgenommene Datierung einzugehen, auf 1786. Für sie stellen die Bilder also einen Status *post factum* dar und nicht eine Projektion auf einen zukünftigen Zustand. Meiner Interpretation stehen diese Datierungsfragen hingegen nicht im Weg.
57. → Bestand → Körper → Ökonomie
58. Dies reicht sogar bis hin zu fingierten Aussagen: Die 2018 erschienene Monografie *Le Hameau de la Reine. Le monde rêvé de Marie-Antoinette* von Jean des Cars zitiert eine »Hommage« an Mique, die Alexandre Théodore Brongniart verfasst haben soll (S. 155). Die behauptete Autorschaft und »Beschreibung« des *Hameau de la Reine* wäre tatsächlich erstaunlich (weil in der Forschung gänzlich unbekannt), wäre sie nicht, ohne es kenntlich zu machen, Jacques Guillaume Legrands 1842 (!) erschienenem *Essai sur l'histoire generale de l'architecture* entnommen, der an dieser Stelle von einer komplett anderen Sache handelt. Die populärwissenschaftliche und populäre Rezeption – von Kinderbüchern, Romanen und Filmen über fingierte Tagebücher Marie-Antoinettes bis hin zu einem Parfüm (»Il vous entraîne au cœur du Hameau de Marie-Antoinette pour revivre ces moments d'émotion«), das den Namen *Hameau de la Reine* trägt – wird hier außen vor gelassen, sie wäre, als Teil einer wissenschaftshistorischen Rezeptionsgeschichte des *Hameau de la Reine*, eine eigene Studie wert. Ansätze dazu, jedoch mit einer Fokussierung auf die wissenschaftliche Rezeption, finden sich in: Gorgus, *Weiler der Königin*. Die Ausstellung *Marie-Antoinette. Métamorphoses d'une Image* (La Conciergerie, Paris, 2019/20) setzte sich mit dem Phänomen breitenwirksam auseinander.
59. Desjardins, *Petit-Trianon*; Nollhac, *Trianon de Marie-Antoinette*; Gromort, *Hameau de Trianon*; Rey, *Petit Trianon*. Gustave Adolphe Desjardins' Buch bildet hier allerdings insofern

eine Ausnahme, als es wichtige Referenzen anführt.

60. Seit Dora Wiebensons *The Picturesque Garden in France* von 1978 hat sich niemand an ein Überblickswerk zu diesem Thema gewagt. Ernest de Ganays unveröffentlichtes Manuskript *Les jardins à l'anglais en France au dix-huitième siècle* aus dem Jahr 1923, das in der Pariser Bibliothèque des Arts Décoratifs konsultiert werden kann, stellt noch immer ein Standardwerk dar, da nirgendwo sonst die französische Gartenbaukunst des späten 18. Jahrhunderts so genau kartiert ist. Zu den *hameaux* finden sich darin leider kaum brauchbare Informationen. Generell stellen die meisten in diesem Buch erwähnten *hameaux* ein Forschungsdesiderat dar. Zwar ist es äußerst fraglich, ob man ein gesamteuropäisches Phänomen wie die Gartenarchitektur des 18. Jahrhunderts auf nationale Grenzen beschränken sollte, jedoch bleibt die Erwähnung französischer Anlagen in den Überblickswerken zur kontinentalen Gartenbaugeschichte – jüngst etwa: Hunt, *Picturesque Garden* – weit hinter Wiebenson und de Ganay zurück.
61. Martin, *Dairy Queens*.
62. Casid, *Sowing Empire*.

## Versailles

1. Pečar, *Imagination von Autonomie, Größe und Dauer*, S. 276.
2. Vgl. Bernier, *Ludwig XIV.*, S. 85. Die Literatur zu Versailles, insbesondere unter Louis XIV., ist kaum zu überblicken. Eine umfassende Übersicht auf dem neuesten Stand der Forschung, die dort auch ausführlich referiert ist, bietet das zweibändige Werk von Pierre Arizzoli-Clémentel, Alexandre Gady und Marc Walter: Arizzoli-Clémentel u. a., *Versailles*.
3. Vgl. Horowski, *Belagerung des Thrones*, S. 30–54.
4. Vgl. Burke, *Ludwig XIV.*, S. 107–130.
5. Vgl. zur Ingenieurskunst und Territorialansprüchen in Versailles: Mukerji, *Territorial Ambitions*.
6. Dass die Darstellung absolutistischer Herrschaft, insbesondere deren vermeintliche Unendlichkeit, mit gewissen Problemen konfrontiert war, arbeitet Schneider, *Tugend der Endlichkeit*, heraus.
7. Vgl. Gady, *Versailles. La fabrique d'un chef-d'œuvre*, S. 182–187.
8. Vgl. Braham, *Architecture of the French Enlightenment*, S. 245.
9. → Geschichtlichkeit
10. Wenn in dieser Studie Begriffe wie »formaler« oder »geometrischer« Garten – aber auch »Barockgarten«, »Landschaftsgarten« oder »jardin anglais« – benutzt werden, dann einerseits im Wissen um deren Problematik, andererseits aus pragmatischen Gründen, weil sich diese Bezeichnungen in der Forschung etabliert haben, also anschlussfähig sind. Ausführlicher zu diesem Problem: Schweizer, *Raumformen*.
11. Zu diesem Topos, nicht ausschließlich auf die Gartenarchitektur bezogen: Brückle, *Aufteilung des Sinnlichen*.
12. Susan Taylor-Leduc hat dieses Vorhaben detailliert aufgearbeitet. Als Grund für die Neubepflanzung sieht sie weniger die damals angegebenen Gründe, dass alte Bäume eine Gefahr darstellten, sondern sie kann nachweisen, dass von Anfang an das ökonomische Interesse am Verkauf des Holzes der eigentliche Beweggrund war. Das Fehlen zahlreicher Geschäftsbücher lässt nur eine Schätzung zu, wie viele Bäume ausgetauscht wurden. Taylor-Leduc geht von einer Zahl zwischen 350.000 und 400.000 Bäumen (Pflanzen für Hecken und Palisaden eingeschlossen) aus; vgl. Taylor-Leduc, *Replantations*, S. 73.
13. Vgl. ebd., S. 68.
14. Morel, *Théorie des jardins*, S. 31–33.
15. Teil von d'Angivillers Projekt war nicht nur die Gartenanlage, sondern auch die generelle Sanierung des Schlosses sowie der Stadt Versailles. Seine Pläne für Rambouillet zielen in eine ähnliche Richtung. Mehr dazu unten.
16. Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, der in seiner 1709 erschienenen *Théorie et pratique de jardinage* Le Nôtres Prinzipien verschriftlichte, empfiehlt für die Bepflanzung von Alleen Ulmen, Holländische Ulmen, Linden und Rosskastanien, für Palisaden Hainbuchen, Buchen und Ahorn, für Boskette Eichen, Ulmen

- und Kastanien, für ständig zu schneidende Arkaden Ulmen, Linden und Hainbuchen; vgl. d'Argenville, *Théorie et pratique*, S. 206–208.
17. AN O/1/1874, o. S. Vgl. Choffé, *Le jardin champêtre de Trianon*, S. 57. Der Vorschlag von André Thouin, eine möglichst große Vielfalt an exotischen Bäumen zu pflanzen, scheiterte an den Kosten. Vgl. Taylor-Leduc, *Replantations*, S. 70 f.
  18. Michel Baridon argumentiert, dass dieses Boskett neben ästhetischen Neuerungen im Rocaillestil, der zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits aus der Mode gekommen war, auch eine bessere Luftzirkulation zuließ und die Bildung von »Miasmen« verhinderte, es also auch aus wissenschaftlicher Sicht ein Fortschritt war; vgl. Baridon, *Gardens of Versailles*, S. 213.
  19. Vgl. Taylor, *Ut pictura horti*, insbes. S. 168–218.
  20. Zu Hubert Roberts Gartenentwürfen: Cayeux, *Hubert Robert et les jardins*; Herzog, *Hubert Robert und das Bild im Garten*. Zu Robert in Versailles: Nolhac, *Hubert Robert*, S. 53–60.
  21. »Mais les plus beaux chevaux & les plus belles figures de marbre ont quelquefois l'air de biscuit, en proportion des masses énormes de pierre, où on les place.« Ligne, *Coup d'œil*, S. 78.
  22. Radisich, *The King Prunes His Garden*, S. 468.
  23. Vgl. ebd., S. 469. Zur Auflösung und Transformation der Emblematis im 18. Jahrhundert: Kelley, *Visual Suppressions*.
  24. Vgl. Michel, *De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture*; Richter, *Pflug und Steuerruder*; S. 347.
  25. Vgl. Richter, *Pflug und Steuerruder*, S. 79, 334–357.
  26. Die Forschung zu d'Angiviller ist trotz seiner herausragenden Stellung für die französische Kulturpolitik des Ancien Régime erstaunlich überschaubar. Neben einer maßgeblichen, aber für unseren Zusammenhang kaum erheblichen Biografie aus den 1950er Jahren (Silvestre de Sacy, *Comte d'Angiviller*), seiner nicht vollständig edierten Korrespondenz (Furcy-Raynaud, *Correspondance*) und kürzeren Aufsätzen (Scott, *Comte d'Angiviller*; Baudez, *Comte d'Angiviller*) ist vor allem die kaum rezipierte Dissertation von John Goodman (Goodman, *A History of Artistic Practice*) als wichtige Quelle zu erwähnen. Zur Institution der *Bâtiments du Roi*: Maroteaux, *Versailles*, S. 164–168.
  27. Vgl. Crow, *Painters and Public Life*, S. 200–209. → Körper
  28. Vgl. Baudez, *Comte d'Angiviller*, S. 16.
  29. Vgl. Honour, *Neo-Classicism*, S. 13. Zugleich sei bereits hier erwähnt, dass der Neoklassizismus Teil eines sich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts etablierenden Stilpluralismus ist, was nur umso mehr unterstreicht, dass lokale/nationale Herleitungen von »Stil« durch eine gesamt-europäische Standardisierung zunehmend unter Druck geraten beziehungsweise sich gerade dadurch ein Interesse an vermeintlich tatsächlich lokalen, also vernakulären, Stilen herausbildet. → Architekturobjekte → Geschichtlichkeit
  30. Annick Heitzmann zeichnet am Beispiel des Baus des *Jeu de Bague* in *Petit Trianon* detailreich die unterschiedlichen Planungs- und Bauphasen mit einer Vielzahl von Änderungen an der Dekoration und den unverhältnismäßigen hohen Aufwand nach. Dieser personelle und finanzielle Aufwand für eine Architektur des »simple amusement« sei auch für Marie-Antoinettes Ruf eines verschwenderischen Lebensstils verantwortlich gewesen; vgl. Heitzmann, *Jeu de bague*, insbes. S. 262 f. Zugleich ist jedoch zu bemerken, dass die Kosten für Marie-Antoinettes Bauvorhaben im Rahmen dessen lagen, was andere Königinnen und Protagonisten am Hof zu dieser Zeit aufwendeten; vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 206 f.
  31. Die Forschungsliteratur zu Mique »übersichtlich« zu nennen, wäre eine Übertreibung. Lediglich zwei Monografien wurden ihm bislang gewidmet: Higonnet, *Gloire et l'échafaud*, ist eine historische Studie, die sich weniger für die Bauwerke Miques interessiert, als dass sie seine Biografie als die eines exemplarischen Protagonisten einer sich im Niedergang befindenden Epoche darstellt. Raïssac, *Richard Mique*, ist hingegen eine kunsthistorische Studie zu fast allen Bauwerken Miques, die allerdings jeweils äußerst kurz abgehandelt werden. Diese erst 2011 posthum veröffentlichte Arbeit ist Muriel de Raïssacs kaum veränderte, an der École de Louvre bereits 1967 eingereichte *thèse* (Signatur im Archiv der École du Louvre: TH Br 4°11822).
  32. Vgl. Gallet, *Architects parisiens*, S. 366.



33. Königinnen besaßen zwar immer einen eigenen Haushalt (*Maison de la reine*), jedoch war dieser kleiner dimensioniert als der des Königs (*Maison civile du roi* und *Maison militaire du roi*) und nicht permanent; vgl. Horowski, *Belagerung des Thrones*, insbes. S. 184–193. Davon unabhängig ist jedoch die Neuartigkeit eines eigenen *Service de Bâtimens*.
34. Vgl. Silvestre de Sacy, *Comte d'Angiviller*, S. 73.
35. Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, S. 176.
36. Braham, *Architecture of the French Enlightenment*, S. 245.
37. Es ist eine anerkannte Forschungsmeinung, dass die »Sattelzeit« den Anfang der modernen Architektur darstellt. Emil Kaufmanns Verständnis der Moderne erweist sich jedoch als relativ beschränkt. Mit einem anderen – weniger formalistisch geprägten – Verständnis von moderner Architektur könnte man auch Richard Mique als modernen Architekten bezeichnen, insofern einerseits (auch) die Idee des Folklorismus und die Hinwendung zu vernakulären Phänomenen als genuin moderne Erscheinungen verstanden werden müssen, wie sie sich in der modernen Architektur niedergeschlagen haben. Andererseits kann – etwas abstrakter gedacht – der Raumbegriff, wie er Anlagen wie dem *jardin anglais* und dem *Hameau de la Reine* zugrunde liegt, als Ausgangspunkt für die moderne Architektur erachtet werden: »[...] while the invention of the idea of space as a fundamental element of design is often credited to and claimed by modern architecture, it may well have its sources in the French picturesque garden.« Lavin, *Sacrifice in the Garden*, S. 19. Vgl. zu Vernakularität und Folklorismus in der Architektur der Moderne: Aigner, *Vernakulare Moderne*.
38. Vgl. Gallet, *Architects parisiens*, S. 363. Stanislaus Leszczyński starb 1766, und die Lorraine wurde als Provinz wieder Frankreich untergeordnet.
39. Higonnet, *Gloire et l'échafaud*, S. 100. Im Kern ist das ein misogynies Argument, das aber eine gängige Rezeptionshaltung gegenüber dem *Hameau de la Reine* gut widerspiegelt.
40. Higonnet, *Architect of Royal Intimacy*.
41. Martin, *Dairy Queens*, S. 209.
42. Ein Begriff der (bürgerlichen) Öffentlichkeit, wie ihn prominent Jürgen Habermas in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* entwickelt, hilft hier entsprechend nicht weiter. Es geht um spezifisch höfische Kategorien von Privatheit und Öffentlichkeit, die in einer anderen Tradition stehen.
43. Vgl. Himelfarb, *Functions and Legends*, insbes. S. 294–299.
44. Ziegler, *Sonnenkönig*, S. 149 f.
45. Ebd., S. 149.
46. Vgl. Bloch, *Rois thaumaturges*.
47. Ziegler, *Sonnenkönig*, S. 149.
48. Himelfarb, *Functions and Legends*, S. 300.
49. Vgl. zu den Interieurs Louis' XVI.: Himelfarb, *Rhétorique et poétique visuelles*.
50. Eine größere Untersuchung der Neugestaltung von Marie-Antoinettes Interieurs, nicht nur in Versailles und *Petit Trianon*, steht erstaunlicherweise noch aus. Ansätze dazu finden sich in: Baulez, *Notes sur quelques meubles et objets d'art*; Jallut, *Cabinets intérieurs*. Zum »Geschmack« Marie-Antoinettes und ihrer Ausstattung: Rondot, *Goût de la reine*.
51. Einen guten Überblick und den aktuellen Forschungsstand zur Geschichte (Petit) Trianons bietet: Moulin, *Trianon*.
52. Vgl. Gady, *Trianon de marbre*.
53. Vgl. Lamy, *Trianon, jardin d'études et d'essais*; dies., *Éducation d'un jardinier royal*; Williams, *Botanophilia in Eighteenth-Century France*; ders., *French Botany in the Enlightenment*.
54. »The character of the Petit Trianon depends on the new form of the whole, but not on the conventional details. The strictly cubical body is isolated from its surroundings in the most definite manner. The ground plan is informal, the roof flat, the decoration extremely reticent. There is no dominant part. [...] Here, Gabriel has surrendered to a new ideal of configuration. It proves his versatility that in advanced age he could not merely follow, but lead, the new trend. Yet one may just as well say that it proves the vigor of the new trend, when a mature ›classical‹ master accepted it almost unrestrictedly.« Kaufmann, *Architecture in the Age of Reason*, S. 136.
55. Exemplarisch: Baridon, *Gardens of Versailles*, S. 207.
56. Vgl. Himelfarb, *Functions and Legends*, S. 303.

57. Ebd.
58. Higonnet, *Gloire et l'échafaud*, S. 97.
59. Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, S. 548.
60. Saint-Amand, *Adorning Marie Antoinette*, S. 23.
61. Hézecques, *Souvenirs*, S. 238 f.
62. Dies ist, wie die auch bei Karamzin erwähnte Trennung zweier Körper, auf das Ende der Lehre der zwei Körper des Königs zurückzuführen, die mit der Französischen Revolution einherging, was noch ausführlicher zu beleuchten sein wird. → Körper
63. »Elle ne couchait à Trianon que dans les voyages, et ces voyages étaient si rares que, pendant quatre ans, je ne les ai vus se renouveler que deux fois; et alors toute la maison de la reine l'y suivait.« Hézecques, *Souvenirs*, S. 239.
64. Vgl. Ligne, *Mémoires*, S. 98. Zum autonomen Haushalt Marie-Antoinettes, insbesondere in *Petit Trianon*: Harris, *Queenship and Revolution*, S. 68–75.
65. Campan, *Mémoires*, Bd. 1, S. 227.
66. Vgl. Hardman, *Marie Antoinette*, S. 25.
67. Die spezifisch austrophobe Dimension, die die Kritik des Hofes an diesem Verhalten annahm, hat Thomas E. Kaiser nachgezeichnet; vgl. Kaiser, *Who's Afraid of Marie-Antoinette?*
68. Vgl. Taeger, *Ludwig XVI.*, S. 88–91. Dort auch ausführlicher zu den Machtverhältnissen am Hof und Marie-Antoinettes Einfluss auf Louis XVI.
69. Vgl. Weber, *Queen of Fashion*, S. 134.
70. Vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 207 f., die einen Brief Louis' XVI. an d'Angiviller mit dieser Bitte zitiert.
71. Vgl. Weber, *Queen of Fashion*, S. 134.
72. Vgl. Hardman, *Marie Antoinette*, S. 77 f., 87 f.
73. Jaucourt, *Sentiment*, S. 57.
74. Exemplarisch: Sheriff, *Exceptional Woman*, S. 174.
75. Blondel, *Cours d'architecture*, Bd. 1, S. 419. Unter dem »caractère naïf«, so Blondel an derselben Stelle, »on entend celle qui par son ordonnance, laisse voir une expression vraie, naturelle, & sans autre prétention que celle du genre qui lui est propre; celle qui ne tenant, ni de l'écart de l'imagination de l'Artiste, ni de la prodigalité des ornements, présente une simplicité louable, qui plaît à tous les yeux [...]«. Damit ruft er jene

Eigenschaften auf, die zwar noch nicht auf den Begriff der Authentizität gebracht werden können, aber als eine Vorbereitung für eine solche Vorstellung verstanden werden müssen.

76. → Architekturobjekte
77. Vitruv, *Baukunst*, S. 156 (4. Buch, 1. Kapitel).
78. → Architekturobjekte
79. Vgl. Landes, *Women and the Public Sphere*; Strübing, *Frauenbilder*.
80. In dieser Argumentation folge ich weitestgehend: Maza, *Private Lives*, S. 167–174. Die Verachtung von Frauen in öffentlichen Ämtern entstand allerdings nicht erst, wie Maza das nahelegt, im 18. Jahrhundert, sie bekam zu diesem Zeitpunkt aber – insbesondere auch gegenüber der Person Marie-Antoinette – eine neue Qualität; vgl. Kaiser, *Who's Afraid of Marie-Antoinette?*, S. 242; Goodman, *Public Sphere and Private Life*.
81. → Körper

## Natürlichkeit

1. Mouffe d'Angerville, *Mémoires*, S. 153.
2. Vgl. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 59.
3. Arno, *Correspondance secrète*, Bd. 2, S. 193.
4. Ebd., S. 209.
5. Ein Großteil der Forschung nennt Hubert Robert als einen der Architekten des *jardin anglais* oder als Kollaborateur von Richard Mique, teilweise wird ihm sogar der Entwurf des *Hameau de la Reine* zugeschrieben. Vgl. exemplarisch: Higonnet, *Gloire et l'échafaud*, S. 111; Raïssac, *Richard Mique*, S. 156. Abgesehen von der Tatsache, dass Robert bei der Neugestaltung des *Bosquet des Bains d'Apollon* – neben ersten Entwürfen von Mique – zuständig und auch für andere *jardins anglais* konsultierend tätig war, lässt sich diese Vermutung durch keine weiteren Anhaltspunkte belegen. Die Forschung scheint sich dabei auf eine Behauptung von Gustave Desjardins zu beziehen, der dies in seiner Monografie zum *Petit Trianon* mit Blick auf einen dort auch dokumentierten Brief von Pierre-François-Léonard Fontaine – dem Architekten Napoleons I. –

- erwähnt; vgl. Desjardins, *Supplement à l'histoire de Petit Trianon*, S. 257. Fontaine sei, so Desjardins, in den 1780er Jahren von Mique beauftragt worden, Ansichten des *Petit Trianon* anzufertigen, und stelle deshalb eine verlässliche Quelle dar (die Ansichten sind entweder verloren, oder es handelt sich um die Châtelet zugeschriebenen Aquarelle des Stockholmer Albums, in den Archives Nationales finden sich jedoch die Rechnungen dazu; vgl. AN O/1/1877, dossier 4, o. S.). Zwar ist dies eine zutreffende Einschätzung des Wissensstands von Fontaine, jedoch wäre es dann äußerst unwahrscheinlich, dass die Rolle Roberts in keinen Archivadokumenten, Korrespondenzen oder Memoiren belegt ist. In der folgenden Analyse der unterschiedlichen Entwürfe kann zudem gezeigt werden, dass es sich um eine Planung von Caraman und Mique handelte – Eingriffe oder die Einflussnahme von Hubert Robert sind hier nicht vorhanden. Es gibt aber auch inhaltliche Gründe: Allein die für Robert typische Ruinenlandschaft und eine ausgeprägte Orientierung an der römischen Antike finden in Marie-Antoinettes *jardin anglais* keinen Platz. Auch die Behauptung, dass Robert unter Louis XVI. zum *Intendant général des jardins* bestimmt wurde und damit eine Stelle belegte, die seit Le Nôtres Tod vakant war, ist mittlerweile umstritten, da sich dazu keine Nachweise finden; vgl. Voiriot, *Jardins*. Ein anderer Akteur, dem eine Beteiligung an den Entwürfen des *jardin anglais* nachgesagt wird, wofür sich aber ebenfalls keine Belege finden lassen, ist Charles-Joseph de Ligne; vgl. Nolhac, *Prince de Ligne à Trianon*, S. 117.
6. Vgl. Raïssac, *Richard Mique*, S. 131. Ein kurzer Brief Gabriels an Mique ist erhalten, daraus ergibt sich aber weder eine Programmatik seines Entwurfs, noch erklärt er die Umstände, weshalb dieser nicht umgesetzt wurde; vgl. AN O/1/1883, dossier 1, o. S.
  7. Tatsächlich zirkulierte der Plan noch in den 1780er Jahren, was die Aufnahme in Le Rouges Stichwerk *Détail des nouveaux jardins à la mode* (Abb. 12) unter Beweis stellt.
  8. Jaucourt u. Le Blond, *Jardin*, S. 460.
  9. Zu Caramans Plan existiert auch eine in den Archives Nationales bewahrte Skizze (Abb. 14), die die Wege- und Wasserführung am nord-westlichen Ende und vermutlich den Grundriss einer tempelartigen *fabrique* zeigt. An etwa dieser Stelle sollte dann im ausgeführten *jardin anglais* das *Belvédère* stehen, während der eher an diesen Grundriss erinnernde *Temple de l'Amour* am entgegengesetzten Ende untergebracht wurde; AN O/1/1876, dossier 1, S. 3.
  10. Die einzelnen Teile – bis auf die Ebene der Baumgruppen – des Plans sind zwar nummeriert, jedoch fehlt der die Nummern aufschlüsselnde Index, weshalb die Benennung der *fabriques* nicht möglich ist.
  11. Chantilly besuchte sie zum ersten Mal im Juli 1770 (vgl. den Brief von Marie-Antoinette an Maria Theresia am 9. Juli 1770, in: Arneth, *Correspondance secrète*, Bd. 1, S. 17); der genaue Termin für den Besuch in Monceau ist nicht bekannt (vgl. Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, S. 81).
  12. AN O/1/1883, o. S.
  13. Wahrscheinlich hatte Mique zuvor lediglich unter Emmanuel Héré in Lunéville am dortigen Garten mitgearbeitet.
  14. Die Lage der eingezeichneten Gebäude ist nicht exakt: Das Treibhaus (*Grande Serre*) liegt nicht parallel zur Orangerie, und die das *Petit Trianon* südlich begrenzende Straße müsste doppelt so lang sein, ehe sie östlich auf die Allée Saint-Antoine (bei Mique als »Avenue qui Conduit à Marly« bezeichnet) trifft. Daneben sind nur Skizzen einzelner weniger Teile des Gartens vorhanden, vor allem Zeichnungen technischer Natur, die die Konstruktion des Bodens oder die Wasserführung betreffen.
  15. Der schottische Gartenarchitekt Thomas Blaikie, der sich 1777 in Versailles aufhielt und die Arbeiten beobachtete, kritisierte die Zerstörung des botanischen Gartens, obwohl er selbst ein Anhänger des Landschaftsgartens war: »[...] here [im *jardin anglais* in Petit Trianon; Anm. FV] is a great Alteration going on but upon another plan, this is eregular; here we met with Monsr. Richard who showed us very cevilly the garindis which formerly was one of the first Botanick gardens in Eirop; there is stil a great many rare and curiouss plants but, as this belongs to the Queen who is not fond of plants, they are turning it all into a sort of

- English garden – what a pity such a valuable collection should be destroyed!« Blaikie, *Diary of a Scotch Gardener*, S. 136.
16. *Le Cicerone de Versailles*, S. 98.
  17. Von einem solchen veränderten Status der Pflanzenverwendung zeugt auch die Gartentheorie, die nicht mehr von botanischen Eigenschaften ausging, sondern Pflanzen und Bäume nach ästhetischen Kriterien und Einsatzgebieten ordnete; vgl. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 2, S. 14–30.
  18. Arizzoli-Clémentel, *L'album de Marie-Antoinette*, S. 15.
  19. Im Bereich des *Hameau de la Reine* ist hier, im Gegensatz zu allen anderen Plänen, eine *Vacherie* eingezeichnet, womit die Gebäude gemeint sind, die später als *Ferme* bezeichnet wurden. Entsprechend kann man daraus schließen, dass dies mit einer gesicherten Datierung auf 1786 der jüngste Plan ist und der andere, von Mique angefertigte (Abb. 16), geringfügig älter ist.
  20. Das Stockholmer Album weist neben der Integration der Ruine auch andere kleinere Diskrepanzen auf; die augenfälligste ist die topografische Gestaltung der Situation von *Rocher* und *Belvédère*, die sogar in zwei verschiedenen Varianten erfasst ist, weshalb man davon ausgehen kann, dass die Darstellungen eher projektiven denn dokumentarischen Charakter hatten, dass sie also noch vor der kompletten Fertigstellung des *jardin anglais* angefertigt wurden.
  21. Letzterer ist lediglich knapp beschrieben: »Ce Salon est destiné pour y respirer un air frais, sa decoration principale, consiste en huit Pilastres carrée en huit Colonnes hydroliques.« AN O/1/1875, dossier 4, S. 6.
  22. Ebd., o. S. Die *Grotte* und der *Rocher* fehlen hingegen, ebenso die nur in einem einzigen Plan verzeichnete *Fontaine Antique*.
  23. Ebd., S. 6. Die Gesamtkosten betrugen 195.835 *livres*. Die Wasserführung ist beispielsweise mit 10.000 *livres* veranschlagt, die Ruine mit 9000, der *Temple de l'Amour* mit 11.970, das *Belvédère* mit 25.000 und die *Hermitage* mit 5570. Es ist schwer zu bestimmen, welchem heutigem Wert ein *Livre* im 18. Jahrhundert entspricht. William Ritchey Newton beziffert ihn mit 16 Euro. Die meisten Angestellten in Versailles verdienten etwa 1 *Livre* pro Tag; vgl. Newton, *Versailles, côte jardins*, S. 231 f.
  24. Vgl. Raïssac, *Richard Mique*, S. 133–135.
  25. Dies kann auch dadurch belegt werden, dass Kostenaufstellungen für einzelne Elemente (etwa die Ruine) noch in einem Dokument aus dem Jahr 1787 auftauchen; vgl. AN O/1/1875, dossier 5, o. S.
  26. Der *Hameau de la Reine* wird in der aktuellsten wissenschaftlichen Biografie Marie-Antoinettes sogar nicht einmal namentlich erwähnt und taucht nur an einer Stelle als »model village in the grounds of the Trianon« auf; vgl. Hardman, *Marie Antoinette*, S. 78.
  27. Vgl. Heitzmann, *Jeu de bague sous l'Empire*, S. 260 f.
  28. »[...] les serviteurs n'étaient pas sur le plancher à l'air libre, mais sous terre, dans la fosse, et tournaient en rond en poussant une barre qui entraînait le plancher. Ensuite, les Chinois couchés ont été remplacés par des paons.« Heitzmann, *Jeu de bague sous l'Empire*, S. 259.
  29. La Roche, *Journal*, S. 419. Die Forschung hat diesen Reisebericht von Sophie von La Roche, der wohl wichtigsten Autorin der Empfindsamkeit, bislang kaum gewürdigt. Die darin enthaltenen Gartenbeschreibungen, auf die hier wiederholt verwiesen wird, bezeugen den zentralen Stellenwert dieses Phänomens für die Kultur der Empfindsamkeit.
  30. Vgl. AN O/1/1875, o. S.
  31. Eine Vorstudie von Mique zu den Säulen, in der diese recht exakt dem schlussendlichen Zustand entsprechen, ist auf einem in den Archives Nationales erhaltenen Bauauftrag für den *Temple de l'Amour* (AN O/1/1876, o. S.) skizziert.
  32. AN O/1/1875, o. S.
  33. Vgl. Raïssac, *Richard Mique*, S. 141. Dass die explizite Nacktheit Amors tatsächlich Aufsehen erregte, ist angesichts zahlreicher ähnlicher Skulpturen der Zeit kaum nachvollziehbar; vgl. Kloss-Weber, *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit*, S. 173–207. Das Original steht heute im Louvre, im *Temple de l'Amour* befindet sich eine Kopie.
  34. Vgl. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 199.
  35. Desjardins' Argument scheint mir eher der

- Nachhall eines Ressentiments zu sein, das Marie-Antoinette als Österreicherin und damit Verderbnis des französischen Staates fasst. Exemplarisch dafür steht das pornografische Theaterstück *L'Autrichienne en goguettes ou l'Orgie royale*, das 1789 im Kontext der gegen Marie-Antoinette gerichteten Pamphlete erschien.
36. → Geschichtlichkeit
  37. Vgl. AN O/1/1877, dossier 4, o. S.
  38. Hézecques, *Souvenirs*, S. 243 f.
  39. Vgl. Jollet, *Interior in the Exterior*, S. 139–144.
  40. Shaftesbury beschrieb diesen Gegensatz bereits Anfang des 18. Jahrhunderts folgendermaßen: »Even the rude *Rocks*, the mossy *Caverns*, the irregular unwrought *Grotto's*, and broken *Falls* of Waters, with all the horrid Graces of the *Wilderneß* it-self, as representing *Nature* more, will be the more engaging, and appear with a Magnificence beyond the formal Mockery of Princely Gardens.« Shaftesbury, *Moralists*, S. 316.
  41. Étienne Jollet nennt zwei weitere Beispiele, die ebenfalls durch Moosimitate ausgekleidet waren: die Grotte in Montreuil, die Jean-Jacques Huvé für Madame Élisabeth baute, und jene in der Anlage des *Château d'Aunoy* in Champeaux; vgl. Jollet, *Interior in the Exterior*, S. 152.
  42. → Geschichtlichkeit
  43. Choffé, *Jardin champêtre*, S. 60.
  44. Vgl. Sciamia, *Le Comte de Provence et l'architecture*, S. 124.
  45. Vgl. Sciamia, *Chalgrin et le Comte de Provence*, S. 26.
  46. Vgl. Biver, *Histoire du Château de Bellevue*, S. 337.
  47. Ligne, *Coup d'œil*, S. 432.
  48. Ebd., S. 433.
  49. Karamzin, *Briefe eines russischen Reisenden*, S. 548 f.
  50. La Roche, *Journal*, S. 419.
  51. Arneth, *Correspondance secrète*, Bd. 2, S. 495.
  52. Prudhomme, *Crimes de Marie-Antoinette*, S. 461.
  53. Sulzer, *Natürlich*, S. 812.
  54. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 241.
  55. Böhme, *Natürlich Natur*, S. 188.
  56. Ebd., S. 118.
  57. Sulzer, *Natur*, S. 809.
  58. Gernot Böhme konstatiert für diesen Zusammenhang eine recht simple, aber hilfreiche Auffassung von Natur: »Natur wird [...] als etwas verstanden, das in gewissem Sinne im Gegensatz zum menschlichen Bereich steht, nämlich in dem Sinne, daß Natur etwas bezeichnet, das von selbst da ist, das von sich her ist, was es ist, und sich auch als solches reproduziert, während im Gegensatz dazu der menschliche Bereich durch willkürliche Setzung und Satzung bestimmt ist, durch Herstellen und dadurch, daß, was hier ist und gilt, nur durch die ständige Bestätigung und Reproduktion des Menschen bleibt.« Böhme, *Natürlich Natur*, S. 114.
  59. Sulzer, *Natur*, S. 809.
  60. Sulzer, *Natürlich*, S. 812.
  61. Sulzer, *Natur*, S. 809.
  62. Vgl. Lovejoy, *Some Meanings of »Nature«*; ders., »*Nature*« as Aesthetic Norm.
  63. Vgl. Hunt, *Picturesque Garden*, insbes. S. 8–25.
  64. Vgl. Hunt u. Willis, *Genius of the Place*, insbes. S. 48–50.
  65. Diese Entwicklung und die dafür notwendigen Übersetzungen sind gut nachgezeichnet in: Hunt, *Picturesque Garden*, S. 90–104.
  66. Vgl. Niedermeier, *Ende der Idyllik*, S. 27.
  67. Vgl. Hunt, *Picturesque Garden*, S. 92–94.
  68. Seng, *Wörlitzer Anlagen*, S. 134.
  69. Walter, *Das Pittoreske*, S. 16.
  70. Buttlar, *Landsitz*, S. 13.
  71. Saint-Simon, *Memoiren*, S. 89.
  72. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 97 f.
  73. Campan, *Mémoires*, Bd. 1, S. 224.
  74. Vgl. Elias, *Höfische Gesellschaft*, S. 381–385.
  75. Faber, *Arcadia und Utopia*, S. 12.
  76. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 161.
  77. Watelet, der sich in seinem *Essai sur les jardins* stark an Whately anlehnte, griff diese Kritik auf und bezog sie direkt auf den französischen Garten: »[...] ils [les parcs anciens] ne sont pas moins nuisibles au bien général, par la quantité de terrain peu utilement employé, qu'ils occupent.« Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 51. Dass auch in formalen Gartenanlagen, wie das Beispiel Versailles zeigt, durchaus landwirtschaftliche Nutzbereiche integriert waren, wird an späterer Stelle noch ausführlicher betrachtet. → Ökonomie
  78. Vgl. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 161.

79. → Bestand
80. Vgl. Baridon, *Garden and the Perfectibilitist*, S. 125.
81. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 137.
82. Ebd., S. 138 f.
83. Ebd., S. 139.
84. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 47.
85. Ebd.
86. Ebd., S. 48.
87. Ebd., S. 49.
88. Vgl. Dennerlein, *Gartenkunst der Régence und des Rokoko*, S. 107.
89. Ebd., S. 106.
90. Darin schlug sich auch in der Gartenbaukunst eine für die zweite Hälfte des Jahrhunderts in anderen Bereichen fast unüberwindbare Vorstellung nieder, die die geschwungene Linie präferierte. Wir finden das in der Malereitheorie von William Hogarth, aber auch im Tanz bei Jean Georges Noverre. Julia Gelshorn hat gezeigt, dass dies weit mehr als rein ästhetische Vorstellungen waren und mit der geschwungenen Linie eine »soziale Normierung« gefordert wurde; vgl. Gelshorn, *Erziehung des Auges*.
91. Delille, *Jardins*, S. 87. Eine Delille konträr entgegengesetzte, aber kaum beachtete oder gar folgenreiche Argumentation geht davon aus, dass sich in der geraden Linie im Garten die Natürlichkeit zeige: »Die gerade Linie ist die Linie der Natur; denn ein sich selbst überlassener Körper, er sey lebendig oder leblos, Mensch, Thier oder Kugel, läuft nach geraden Linien; und weicht als denn nur erst davon ab, wenn ihn etwas verhindert, seinen Lauf fortzusetzen. Der Schall; und Lichtstrahl kommen ebenfalls nach geraden Linien in unsern Augen und Ohren, wenn sie keine Hindernisse, die eine Brechung oder Krümmung verursachen, auf ihrem Wege finden.« Anonym, *Von der geraden und krummen Linie*, S. 68 f. Die Auffassungen Delilles und des anonymen Autors ähneln sich insofern, als bei beiden die Linie primär nicht als Form der Darstellung aufgefasst wird, sondern als Manifestation einer körperlichen Bewegung.
92. Vgl. Lauterbach, *Der französische Garten*, insbes. S. 235–241.
93. Einen Überblick über die Auseinandersetzung mit dem Begriff der »zweiten Natur« liefert: Rath, *Zweite Natur*. Theologische Probleme, die mit der Schaffung einer »zweiten Natur« einhergehen, respektive die weltanschaulichen Grundlagen, die dies ermöglichen, sind abgehandelt in: Groh, *Weltbild und Naturaneignung*.
94. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 139.
95. Vgl. Disponzio, *Introduction*, S. 13.
96. Morel, *Théorie des jardins*, S. 381.
97. Batteux, *Les Beaux-Arts*, S. 27.
98. Batteux, *Traité: De la poésie pastorale*, S. 96, 100.
99. Morel, *Théorie des jardins*, S. 97.
100. Belegen lässt sich eine solche Auffassung auch durch Gartenbeschreibungen in Reiseberichten. Beispielsweise schildert Friedrich Johann Meyer den verwahrlosten Zustand des *jardin anglais* in Petit Trianon im Jahr 1797: »Das Ganze ist verwilderte Natur: aber die Ansicht der einzelnen Partien ist noch gross und malerisch, und mit geringer Arbeit würde hier alles, wie es sonst war, wieder herzustellen sein.« Meyer, *Fragmente*, S. 309 f. Kunsttheoretisch fundierter, verlangt auch Sulzer nicht, dass man die Natur sich selbst überlässt oder die bloße Nachahmung dessen, was man vorfindet. Stattdessen setzt er sich für eine Reduktion und Veränderung ein: »Findet er z. B. nöthig, eine rührende Scene vorzustellen, und trifft er sie in der Natur an, so lasse er alles daraus weg, was nicht rührend ist, wann er es gleich in der Natur findet.« Sulzer, *Nachahmung*, S. 797.
101. Lauterbach, *Der französische Garten*, S. 239. Iris Lauterbach führt zwei andere Kritikpunkte am Landschaftsgarten an: »Er [der Landschaftsgarten] versage, gemessen an seinem Anspruch der getreuen Naturimitation; denn der unregelmäßige Garten ahme die Natur so unzulänglich nach, daß ein Teil der natürlichen, unverbildeten Landschaft einer solchen unvollkommenen Nachahmung allemal vorzuziehen sei. Außerdem werde er dem Anspruch nicht gerecht, ein Kunstwerk zu sein; denn das Vorbild der abstrakten *belle nature*, Ideal jedes Kunstwerks, gelte offenkundig für den Landschaftsgarten nicht; dieser suche statt der Verwirklichung des idealisierten Vorbildes nur die äußerliche Annäherung der Natur.« Ebd., S. 241. Lauterbach ver-

- kennt damit, dass es sich nie um eine direkte Nachahmung der Natur dreht, sondern immer um eine Vorstellung von der »belle nature«. Auch wenn die Gartentheorie von einer »äußerlichen Annäherung der Natur« ausgeht, ist das eine im Sinne der »belle nature« idealisierte Äußerlichkeit.
102. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 85.
103. Fontanes, *Le verger*, S. 50.
104. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 431.
105. Morel, *Théorie des jardins*, S. 381.
106. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 104.
107. Ebd., S. 61.
108. Sulzer, *Natur*, S. 812.
109. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 432.
110. Vgl. zum Pittoresken allgemein und insbesondere in Bezug auf die (Garten-)Architektur: Hussey, *Picturesque*; Macarthur, *Picturesque*; Pevsner, *Genesis of the Picturesque*; Wickham, *Gardens in History*, insbes. S. 141–161.
111. Vgl. Wolfzettel, *Malerisch*, S. 771.
112. Walpole, *Modern Gardening*, S. 139.
113. Addison, *Pleasures of the Imagination*, S. 728.
114. Spence, *Anecdotes*, S. 109.
115. Ebd., S. 158.
116. Das Phänomen begegnet bereits im Barockgarten, auch wenn dort der Begriff des Pittoresken nicht auftaucht und der Inhalt eines solchen Bildes ein anderer war. Louis XIV. gibt in seinem Text *Manière de montrer les jardins* eine exakte Anleitung für den Gang durch die Versailler Gartenanlage, durch deren Beachtung sich von bestimmten Standpunkten aus festgelegte komponierte Ansichten zeigen. → Körper → Theatralität
117. Dies stellt einen gängigen Topos der Forschung dar; vgl. exemplarisch: Siegmund, *Landschaftsgarten*, S. 23.
118. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 56. Obwohl Watelet in seinem *Essai* mit dem Pittoresken (neben dem Poetischen und Romantischen) eine eigene Kategorie von Gärten bezeichnet, entwickelt er keine eindeutige Definition des Pittoresken. An manchen Stellen lehnt er das Pittoreske direkt an das Medium der Malerei an, an anderen Stellen geht es um eine starke Abgrenzung von diesem. Bemerkenswert ist auch, dass der Begriff »picturesque« in seinem *Dictionnaire des arts* ausschließlich auf die Malerei bezogen und nicht als eine auch anderen Medien zugängliche ästhetische Kategorie gefasst wird, wie dies zum Zeitpunkt des Erscheinens längst gängige Auffassung war und wie es auch von Watelet selbst in seinem Gartentext beschrieben ist.
119. Ebd., S. 109.
120. Ebd.
121. Ebd., S. 110.
122. Vgl. zu Blondel und der Gartenarchitektur: Lauterbach, *Der französische Garten*, S. 230–234.
123. Ebd., S. 230 f.
124. Blondel, *Cours d'architecture*, Bd. 4, S. 23.
125. Vgl. Lauterbach, *Der französische Garten*, S. 231.
126. Morel, *Théorie des jardins*, S. 145.
127. Eberhard Ostermann, *Authentizität des Ästhetischen*, S. 47, beschreibt diesen Prozess als ein Herauslösen der »ästhetischen, nur ihrem eigenen Begriff folgenden Künste aus der Sphäre des technischen und theoretischen Wissens«.
128. Jaucourt, *Sensibilité*, S. 52.
129. Baumgarten, *Philosophische Betrachtungen*, S. 84. Ohne diesen Prozess genauer zu beschreiben, weil er bereits in zahlreichen Studien rekonstruiert wurde, ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass die Größen »Wirkung« und »Erfahrung« als genuin subjektive Kategorien – womit letztlich der fühlende Mensch ins Zentrum gerückt wird – erst auf der Grundlage der Genese der Ästhetik als eigenständige wissenschaftliche Disziplin (vor allem durch Baumgarten) eine so wichtige Position einnehmen konnten. Erst indem neben der Vernunft auch die »unteren« Erkenntnisvermögen ernst genommen wurden, konnte das Gefühl zu einem Kriterium werden. Wenn nun aber, wie Ernst Cassirer das ausdrückt, »das Schöne der menschlichen Natur entspring[t]«, dann bedeutet dies nicht, dass »das Einzelsubjekt zum unbeschränkten Richter über die Werke der Kunst« erhoben wird. An die Stelle eines solchen Relativismus trat Ende des 18. Jahrhunderts dann die Konstruktion dessen, was Immanuel Kant als *sensus communis* bezeichnete. Es geht also um eine Allgemeinheit der ästhetischen

- Erfahrung, die möglicherweise nicht mehr auf eine Regel zu bringen ist, jedoch als Anspruch formuliert wird; vgl. Cassirer, *Philosophie der Aufklärung*, S. 399.
130. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 155.
131. Du Bos, *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 27.
132. Ebd., S. 29.
133. Ebd., S. 27 f.
134. Ostermann, *Authentizität des Ästhetischen*, S. 59.
135. Vgl. Du Bos, *Réflexions critiques*, Bd. 2, S. 2.
136. Ebd., Bd. 1, S. 297.
137. Ebd., S. 97.
138. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 147 f.
139. Ebd., S. 138 f. Hirschfeld benennt mit der »Ungezwungenheit« ein zentrales Kriterium der Ästhetik der Natürlichkeit. So schreibt Sulzer etwa über den Konnex des Ungezwungenen und der Natürlichkeit: »Bisweilen wird auch insbesondere, das Ungezwungene, Leichtfließende in Darstellung einer Sache mit diesem Worte [natürlich; Anm. FV] bezeichnet; weil in der That alles, was die Natur unmittelbar bewirkt, diesen Charakter an sich hat. Daher kann man auch einen Gegenstand natürlich nennen, den der Künstler nicht aus der Natur genommen, sondern durch seine Dichtungskraft gebildet hat, wenn er ihm nur das Gepräg der Natur zu geben gewußt hat.« Sulzer, *Natürlich*, S. 812.
140. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 157.
141. Ebd., S. 155.
142. → Architekturobjekte
143. Vgl. Du Bos, *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 451–457. Die Bewertung dieser Aussage sollte sich im Laufe des 18. Jahrhunderts ändern. Denis Diderots Ästhetik, die im Folgenden noch ausführlicher diskutiert wird, fordert zwar nicht die absolute Täuschung, jedoch geht es um ein Vergessenmachen des Kunstcharakters zugunsten einer immersiven Betrachtung und einer überwältigenden Empfindung. → Theatralität
144. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 148 f.
145. Ebd., S. 152.
146. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 153.
147. Sulzer, *Natürlich*, S. 812.
148. Ebd., S. 812 f.
149. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 156 f.
150. Entsprechend schreibt auch Sulzer: »Aber auch ohne Rücksicht auf die der Natur des Gegenstandes angemessene Wirkung, hat das Natürliche an sich eine ästhetische Kraft, wegen der vollkommenen Aehnlichkeit. Ein Gegenstand der in der Natur keines Menschen Aufmerksamkeit nach sich ziehen würde, kann durch die Vollkommenheit der Nachahmung in der Kunst ausnehmend vergnügen [...]« Sulzer, *Natürlich*, S. 813.
151. Diesem Anspruch folgend, entwickelte sich im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts auch das literarische Genre der Gartenbeschreibung, worin sich Reisebericht, Naturschilderung und empfindsamer Roman vermischten. In all diesen Texten stand die Beschreibung der Wirkung, die der Garten auf die Betrachter\*innen ausübt, im Zentrum. Teilweise wurde dieses Genre in der eigentlichen Gartentheorie aufgegriffen, wenn etwa Watelet seinen *Essai sur les jardins* mit einem »Lettre à un ami« enden ließ, in dem er seine Gefühlsregungen während eines Gartenbesuchs schildert. Die literarischen Beschreibungen dienten geradezu der Beweisführung dafür, dass der Garten tatsächlich die in der Gartentheorie eingeforderte Wirkung entfaltet. Auch hier lohnt sich wieder die Probe aufs Exempel, um diese Neuerung besser zu verstehen: In Louis' XIV. Schilderung der Versailler Anlage, *Manière de montrer les jardins*, geht es in keinem Satz um die Wirkung, die der Garten auf die Betrachtenden ausübt. Stattdessen steht der genaue Bewegungsablauf durch den Garten im Vordergrund wie auch die Idee, diesen möglichst vollständig abzubilden, was bis hin zu bloßen Aufzählungen reicht. Ähnlich verfährt auch Madelaine de Scudéry in *La promenade de Versailles* (1669), die trotz ihrer poetischen Beschreibungen nicht über die Wirkung oder (ihre) Gefühlsregungen spricht. → Körper
152. Girardin, *De la composition*, S. 67.
153. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 210 f.



154. Ebd., S. 212.  
 155. Ebd., S. 214.  
 156. Ebd., S. 221.  
 157. Es ist daher kaum verwunderlich, dass Musterbücher wie *Le Rouges Détail des nouveaux jardins à la mode* hoch im Kurs standen, lieferten sie doch eindeutig bestimmbare Inhalte für den Garten, die wiederum an eindeutige Gefühle gekoppelt waren.

## Bestand

1. Hézecques, *Souvenirs*, S. 244.
2. Ebd., S. 244 f.
3. Campan, *Mémoires*, S. 227 f.
4. Bombelles, *Journal*, Bd. 1, S. 293. Die Glaubwürdigkeit dieses Berichts ist anzuzweifeln. Einerseits waren Bombelles' Memoiren nicht für die Veröffentlichung bestimmt, und es finden sich im Manuskript offenbar keine nachträglichen Änderungen. Andererseits war der *Hameau de la Reine* zum Zeitpunkt der vermeintlichen Niederschrift längst nicht komplett fertiggestellt, worauf auch die Ungenauigkeiten in seiner Beschreibung hindeuten.
5. Halem, *Blicke*, S. 100.
6. *Le Cicerone de Versailles*, S. 98 f.
7. Nolhac, *Trianon de Marie-Antoinette*, S. 158.
8. Vgl. Desjardins, *Supplément*, S. 250. In den Aufzeichnungen Louis' XVI. ist dieser Anlass nicht vermerkt; vgl. Rétat, *Le dernier Règne*, S. 251–253.
9. Vgl. Harris, *Queenship and Revolution*, S. 73. Alexandre Maral weicht leicht ab und gibt an, dass Marie-Antoinette im Jahr 1784 – als der *Hameau de la Reine* noch nicht fertiggestellt war – 39 Tage im *Petit Trianon* verbrachte, ansonsten aber nie länger als einen Monat im Jahr; vgl. Maral, *Femmes de Versailles*, S. 323. Zu Saint-Cloud: Hardman, *Marie Antoinette*, S. 88.
10. Seit der Umsiedlung des Hofes nach Versailles entstanden Unmengen an Berichten, die der Propaganda dienten, wie Stefan Germer nachweist; vgl. Germer, *Kunst – Macht – Diskurs*, S. 243–257. Im Umkehrschluss ist mit dem Fehlen des *Hameau de la Reine* in diesen Beschreibungen belegt, dass dieser nicht als Teil der (nach außen vermittelten) höfischen Sphäre betrachtet wurde.
11. Vgl. die zeitgenössische Bezeichnung: Babelon, *Album du Comte du Nord*, S. 53.
12. AN O/1/1877, o. S. Das Modell und die Gemälde sind nicht mehr erhalten.
13. Vgl. ebd. Dazu auch: Raïssac, *Mique*, S. 156; Heitzmann, *Moulin*, S. 46 f.
14. Vgl. AN O/1/1877, o. S.
15. → Ökonomie
16. Vgl. AN O/1/1881, o. S.
17. Vgl. Newton, *Versailles, côte jardins*, S. 211.
18. Vgl. ebd.
19. Exemplarisch für diese Behauptung ist bereits die erwähnte Bestandsaufnahme im *Cicerone de Versailles*; vgl. *Le Cicerone de Versailles*, S. 99.
20. AN O/1/1804, o. S.
21. Ebd.; vgl. Raïssac, *Mique*, S. 163.
22. Das Baumaterial ist zwar nicht unbedeutend und verfügt über eine eigene Semantik, jedoch darf die Bedeutung nicht zu hoch veranschlagt werden. Alain Collomp entwickelt für Bauweisen im 17. und 18. Jahrhundert zwar eine grobe Schematisierung für Häuser, die aus Lehm und Holz gebaut wurden (Deutschland, England, Flandern und Nordfrankreich) und solche aus Stein (Italien, Spanien und Südfrankreich), vergisst aber nicht zu erwähnen, dass es zu einer Vermischung kam. Zudem bedeuten Häuser aus Stein nicht zwangsläufig, wie oft vorschnell behauptet wird, mehr Komfort und Beständigkeit; vgl. Collomp, *Wohnverhältnisse und Zusammenleben*, S. 507 f.
23. AN O/1/1880, o. S.
24. → Architekturobjekte
25. Im Parterre beträgt die Grundfläche circa 41 m<sup>2</sup>, im oberen Geschoss etwa zwei Drittel davon.
26. Vgl. Heitzmann, *Moulin*, S. 48.
27. Ebd.
28. Laborde, *Description*, S. 103.
29. Vgl. Gromort, *Hameau de Trianon*, S. 53.
30. Ebd., S. 54 f.
31. Le Camus, *Génie de l'architecture*, S. 116.
32. Ebd., S. 121.
33. Vgl. ebd., S. 140.
34. Über die ursprüngliche Bezeichnung des Gebäudes herrscht Unklarheit. Die Archivadokumente weisen diese Bezeichnung nicht

- auf, und im Plan von Claude-Louis Châtelet (Abb. 32) sind beide Gebäude zwar eigenständig aufgeführt, jedoch als *Maison de la Reine* zusammengeführt.
35. In Claude-Louis Châtelets Aquarell (Abb. 31) ist der Laubengang noch nicht mit Schilf bedeckt, sondern mit Pflanzen überwachsen. Es konnte nicht abschließend geklärt werden, ob das Dach erst später ergänzt wurde oder ob Châtelets Darstellung aufgrund der noch nicht abgeschlossenen Arbeiten am *Hameau de la Reine* einen früheren Zustand vergegenwärtigt (möglicherweise ist es auch eine ausschließlich projektive Darstellung).
36. Vgl. Nolhac, *Trianon de Marie-Antoinette*, S. 156.
37. Gromort, *Hameau de Trianon*, S. 56.
38. Vgl. Nolhac, *Trianon de Marie-Antoinette*, S. 156.
39. *Le Cicerone de Versailles*, S. 99. → Architekturobjekte
40. In der Forschungsliteratur taucht oft die Behauptung auf, dass die *Maison de la Reine* durch die Attribuierung »de la Reine« auch baustilistisch von den übrigen Gebäuden unterschieden sei. Dieses Argument wird gar so weit getrieben, dass der Grund, weshalb die *Maison de la Reine* mit Ziegeln bedeckt ist, in diesem Status erblickt wird (vgl. Carrot, *Hameau de Trianon*, S. 20). Die äußere Form ist jedoch nicht allein auf seine Bezeichnung zurückzuführen, sondern schlichtweg der Größe und zentralen Platzierung sowie dem Wechsel zwischen Schilf und Ziegel zur Steigerung des Eindrucks des Gewachsenen geschuldet.
41. → Theatralität
42. Vgl. Gromort, *Hameau de Trianon*, S. 55.
43. Daudet, *Mémoires du C<sup>te</sup> Valentin Esterhazy*, S. XXXII.
44. Vgl. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 113 f.
45. Vgl. ebd., S. 298; Raïssac, *Mique*, S. 158.
46. Vgl. zu Miques Wohnung im *Théâtre de la Reine*: Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 298; Raïssac, *Mique*, S. 158.
47. Vgl. Heitzmann, *Réchauffoir*, S. 78.
48. → Architekturobjekte
49. Vgl. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 291.
50. Vgl. ebd.
51. Vgl. ebd., S. 290 f.
52. Unter anderem »Logement de M. Breval«, »Logement du Sr Bercy« (AN O/1/1879, o. S.); »Petit Logement du garçon de laiterie« (AN O/1/1881, o. S.).
53. → Körper
54. Vgl. Heitzmann, *Salle de bal*.
55. Ebd., S. 39–42. Heitzmann, geht davon aus, dass die Wohnung für einen Gärtner geplant war; in einem Archivdokument (AN O/1/1881, o. S.) findet sich hingegen der Hinweis, dass es sich dabei um ein »Petit Logement du garçon de laiterie« handele.
56. In den meisten Plänen und Archivdokumenten ist von *Grange* die Rede, in frühen Dokumenten teils von *Ferme*, später vereinzelt (beispielsweise in AN O/1/1881) von *Grenier*.
57. Eine Mémoire (AN O/1/1881, o. S.) der Malerarbeiten von Tolède und Dutens gibt an, dass diese erst 1789 begonnen wurden.
58. Vgl. Heitzmann, *Laiterie de préparation*, S. 72.
59. Meredith Martin hat die Geschichte der Schmuckmolkereien – insbesondere als Orte höfischen Vergnügens und weiblicher Subjektivierung – nachgezeichnet; vgl. Martin, *Dairy Queens*.
60. Vgl. Heitzmann, *Restauration*, S. 34.
61. Es gibt zwar ein Dokument des Terrassier Delorme (AN O/1/1882, o. S.), das die Arbeit an der *Laiterie de propreté* dokumentiert und in die Jahre 1783 bis 1785 datiert, jedoch weist Annick Heitzmann darauf hin, dass diese Rechnungen meist nachträglich überarbeitet wurden, wodurch sich diese falsche Datierung erklären würde. Der Maurer Péraud, der für alle Häuser des *Hameau de la Reine* zuständig war, führt dann schließlich in seinen 1785 endenden Rechnungen die Arbeit an der *Laiterie de propreté* zuletzt auf (AN O/1/1881, o. S.); vgl. Heitzmann, *Restauration*, S. 36.
62. AN O/1/1881, o. S.
63. Vgl. Heitzmann, *Laiterie de préparation*, S. 73.
64. Vgl. Heitzmann, *Restauration*, S. 37.
65. Vgl. Scott, *Comte d'Angiviller*, S. 79.
66. Die Marmorausstattung in Rambouillet hat ein direktes Vorbild in der *Laiterie* in Monceau, die allerdings kleiner dimensioniert und etwas weniger prunkvoll ausgefallen ist und zudem, wie die *Laiterie de propreté* und im Gegensatz zu der in Rambouillet, über ein rustikales Äußeres verfügt: »Derrière le moulin à vent est la maison rustique du meunier; son intérieur, revêtu

- de marbre blanc, forme une charmante laiterie, dont tous les vases sont de porcelaine.« Thiéry, *Guide des amateurs*, Bd. 1, S. 67.
67. Vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 216; ausführlich zu Rambouillet: Maës, *Laiterie de Marie-Antoinette*.
68. Martin, *Dairy Queens*, S. 219.
69. Vgl. Schwartz, »Etruscan« *Style at Sèvres*.
70. Vgl. Baulez, *Deux terrines*.
71. Neben den Porzellangefäßen aus Sèvres war auch das Mobiliar für Rambouillet, das Georg Jacob entwarf, durch eine antikisierende Formensprache gekennzeichnet. Beispielhaft ist dafür ein Holzstuhl, der laut Meredith Martin auf Bronzemöbeln aus Herculaneum basiert, wofür sie aber einen Nachweis schuldig bleibt; vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 243.
72. Diese Tasse ist oft als Beleg für Marie-Antoinettes Dekadenz interpretiert worden, was für mich eine zu banale Lesart darstellt. Denn Marie-Antoinette war an der Gestaltung dieser Tasse nicht beteiligt: Sie war weder die Auftraggeberin, noch wurden ihre Brüste abgeformt, wie dies gelegentlich behauptet wird. Verantwortlich zeichnete dafür allein d'Angiviller, der das wohl weniger auf Marie-Antoinette bezog, als dass es hier vielmehr um eine Rezeption antiker Vorbilder ging; vgl. zur Entwurfsgeschichte der *Jatte Téton*: Maës, *Laiterie de Marie-Antoinette*, S. 57–59.
73. Hézecques, *Souvenirs*, S. 244 f.
74. Vgl. Heitzmann, *Restauration*, S. 32.
75. Ebd., S. 33.
76. Vgl. Arneth, *Correspondance secrète*, Bd. 2, S. 439.
77. Das Thema der fehlenden Ruine im *jardin anglais* in Petit Trianon wurde bereits behandelt (→ Natürlichkeit). Man könnte auch argumentieren, dass der *Tour de Marlborough* die Funktion einer Ruine übernahm, insofern diese als Aussichtspunkt konzipiert war. Bacler d'Albe bezeichnet den *Tour de Marlborough* in Bellevue – der ebenfalls keinen Ruinencharakter besitzt – zumindest in einem Stich von 1822 als »Ruine dans le Parc de Bellevue« (Abb. 61); als »Ruine« kann der andere Baustil des Turms inmitten von vermeintlich vernakulären Gebäuden gerechtfertigt werden, er wird damit quasi zu einer Spolie.
78. Raïssac, *Mique*, S. 303.
79. Das Datum der Errichtung des *Tour de Marlborough* in Bellevue ist nicht belegt, aber die Verfeinerung des Turms des *Hameau de la Reine* legt nahe, dass dieser auf den Turm in Bellevue folgte.
80. Den Charakter des »Mittelalterlichen« scheint auch Sophie von La Roche in ihrer Schilderung des *hameau* in Bellevue bemerkt zu haben: »Wir beschlossen unsere Wallfahrt in dem kleinen Weiler, welches nahe dem gothischen Thurm liegt, wo das eine Haus zur Küche, das andere zur Conditorey, das dritte zur Milchstube und ein viertes als Eßsaal gewidmet ist.« La Roche, *Journal*, S. 468.
81. AN O/1/1887, dossier 2, o. S.
82. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 84 f.
83. → Theatralität
84. Vgl. Letierrier, *Chanson de Malbrouck*.
85. Patrice Higonnet weist jedoch auch darauf hin, dass sich zur gleichen Zeit eine französische Anglophilie entwickelte, der auch Mique erlegen gewesen sei. Higonnet versucht das anhand der privaten Bibliothek Miques zu belegen, die zahlreiche englische (jedoch übersetzte) Titel beinhaltete, und argumentiert, dass Mique weder einem linken (Robespierre) noch einem rechten (d'Angiviller) anglophoben Lager zugerechnet werden könne. Allein schon die Gegenüberstellung von Robespierre und d'Angiviller als zwei politisch entgegengesetzte »Englandhasser« ist fragwürdig, der Vergleich der beiden mit Mique entbehrt darüber hinaus jeglicher Grundlage, und der Besitz englischer Literatur als einziger Beleg hierfür ist doch recht dürftig. Des Weiteren findet man in Miques Bauwerken keinen nennenswerten Einfluss der englischen Architektur; vgl. Higonnet, *Gloire et Véchafaud*, S. 37–42.
86. Vgl. Blum, *Eighteenth-Century French Fashion Plates*, S. XIII.
87. Bei der Benennung des *Tour de Gabrielle* in Ermenonville wurde das gleiche Prinzip angewendet: Der Turm verweist auf Gabrielle, die Mätresse Henris IV.
88. Die genauen Bauschritte sind bei Heitzmann, *Ferme*, S. 116, aufgeführt.
89. → Ökonomie
90. Vgl. Heitzmann, *Ferme*, S. 118.

91. → Ökonomie
92. Perin, *Album du Nouveau-Bellevue*, o. S.
93. Zu d'Angvillers Interesse an agrikulturnen Reformen: Shovlin, *Political Economy of Virtue*, S. 161.
94. → Architekturobjekte
95. Vgl. Rieder, *Royal Commode*, S. 83.
96. Vgl. Rheims, *Bureau*, S. 264.
97. Vgl. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 274; AN O/1/1878, o. S.
98. → Theatralität
99. Neumann, *Präsenz und Evidenz fremder Dinge*, S. 9. Birgit Neumann übersieht, dass ein solcher Dinggebrauch nicht erst im 18. Jahrhundert auftaucht, sondern im höfischen Kontext der Frühen Neuzeit verankert war, in der Spätaufklärung gleichwohl unter anderen Vorzeichen und in anderen Milieus – insbesondere aufgrund der Verwissenschaftlichung sowie der Herausbildung der bürgerlichen Klasse – an Bedeutung gewann. Ein entscheidender Unterschied besteht jedoch: Der frühere Dinggebrauch kann noch nicht auf den Begriff des Fetischismus gebracht werden und ist weniger als performatives Element der Subjektivierung zu verstehen, als dass er in rituelle – vermeintlich überzeitliche – Handlungen eingebunden war, die dem politischen Machterhalt dienen.
100. Das Dokument listet die Pflanzen auf, die zwischen dem 22. März und dem 1. April 1789 bestellt wurden: Cornouillers (*Cornus sanguinea*), Staphilodendron (*Staphylea pinnata*), Robinier (*Robinia pseudoacacia*), Nerprun (*Rhamnus*), Sureau (*Sambucus*), Armoise absinthe (*Artemisia absinthium*), Bleuet (*Centaurea cyanus*), Lavande (*Lavandula angustifolia*), Lilas (*Syringa vulgaris*), Cerisier (*Prunus cerasus*), Bois de St<sup>e</sup> Lucie (*Prunus mahaleb*), Pavot (*Papaver*), Laurier (*Laurus nobilis*), Groseillier (*Ribes alpinum*), Spirée (*Spirea*), Peuplier d'Italie (*Populus nigra var. italica*), Saule pleurer (*Salix babylonica*), Fraisier (*Fragaria sp.*). Die Pflanzenbezeichnungen sind dem Dokument entnommen, die Nomenklatur wurde ergänzt; vgl. AN O/1/1879, o. S.
101. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 59.
102. Vgl. Campbell-Culver, *Origin of Plants*, S. 151.
103. D'Angvillers Projekt in Rambouillet bildet hier

erneut einen Gegenentwurf und muss daher als Reaktion auf die Bepflanzung im *Hameau de la Reine* verstanden werden: Ein zentraler Aspekt der Anlage in Rambouillet bestand im Anbau und in der Züchtung von seltenen Pflanzen und Bäumen, sowohl zum Zwecke agrikulturner Experimente als auch für die botanische Forschung; vgl. Cayeux, *Hubert Robert*, S. 87.

## Architekturobjekte

1. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 58, 119, 126.
2. Allein das massenhafte und recht plötzliche Erscheinen ab den 1770er Jahren von Publikationen (aus den Bereichen Gartentheorie, Gartenbeschreibung und Musterbuch), die sich diesen Bauwerken widmen, belegt diese Neuerung. Zuvor waren Gartengebäude kaum Teil der Gartentheorie gewesen, und in architektonischen Musterbüchern spielten sie ebenfalls kaum eine Rolle. Erst Jean-François de Neufforge widmete den Gartengebäuden in seinem einflussreichen *Recueil élémentaire d'architecture* (1757–1780) mehrere Tafeln.
3. Blondel, *Fabrique*.
4. Watelet, *Fabrique (Encyclopédie)*, S. 351.
5. Watelet, *Fabrique (Dictionnaire)*, S. 248.
6. Vgl. ebd.
7. Ebd., S. 252.
8. Ebd., S. 249.
9. Vgl. ebd., S. 249 f.
10. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 35.
11. Vgl. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 116 f.
12. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 35.
13. Morel, *Théorie des jardins*, S. 189.
14. Ebd., S. 193 f.
15. Ebd., S. 193.
16. Ebd., S. 194.
17. Ebd., S. 195. Die Wichtigkeit des *convenance*-Begriffs für die Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts wurde bereits erwähnt (→ Natürlichkeit). Morel versteht ihn folgendermaßen: »La convenance en Architecture

- est une partie fine & délicate qui tient au sentiment, & qui s'acquiert moins par l'étude des regles que par une profonde connoissance des mœurs, des usages du siecle & du pays où l'on vit; elle n'est past tout-à-fait la même à la campagne & à la ville.« Ebd., S. 189 f.
18. Ebd., S. 196.
  19. Entsprechend gelte es auch, jegliche Widersprüche zu vermeiden: »[...] il ne construira pas un chaumiere, où il faut une maison de plaisance; un hôtel où doit figurer un château; il ne placera pas une ruine dans le *Jardin*; un Kiosque dans la *ferme*; une maison bourgeoise dans le *par*; un palais dans le *pays*, ni un pavillon à l'italienne dans un site rustique & sauvage.« Ebd., S. 203 f.
  20. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 41.
  21. Ebd., Bd. 1, S. 152. → Natürlichkeit
  22. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 116 f.
  23. Ebd., S. 117.
  24. Ebd., S. 118.
  25. Whately spricht dann von Nachahmung (»imitation«), »when a scene or an object, which has been celebrated in description, or is familiar in idea, is represented in a garden«. Er geht hier also gerade nicht von einer Nachahmung eines materiell bereits vorhandenen Objekts aus, das eins zu eins nachgebildet wird, schreibt aber wenige Sätze später: »[...] they are all representations; but the materials, the dimensions, and other circumstances, being the same in the copy and the original, their effects are similar in both; and if not equally strong, the defect is not in the resemblance; but the consciousness of an imitation, checks that train of thought which the appearance naturally suggests [...].« Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 151 f. Primär gilt es also die von einer *fabrique* ausgehende Wirkung zu beachten.
  26. Diese Kategorie stellt einen Sonderfall dar, weil hier keine vom Menschen gebaute Architektur der Ausgangspunkt für die Nachahmung als *fabrique* ist, sondern durch die Natur geschaffene Formen. Dennoch werden diese *fabriques* auf eine vergleichbare Art benutzt, und teilweise dienen Felsen und Grotten auch als bewohnbare Gebäude. Sie besitzen quasi-architektonische Qualitäten, die anderen »natürlichen« Elementen im Garten, wie Bächen, Bäumen und Hügeln, nicht zu eigen sind. Entsprechend sind sie unter den Begriff der *fabrique* einzuordnen.
  27. In der Möglichkeit der Aufteilung in abgetrennte Bereiche und der Vermittlung dieser Architekturen durch Musterbücher zeigt sich bereits, dass die Frage nach der Typologie von Architektur und die Ideen der Serialität, Wiederholbarkeit und Standardisierung zentral sind.
  28. Vgl. Hesse, *Architektur im Garten*, S. 261.
  29. Ebd.
  30. Carmontelle, *Jardin de Monceau*, S. 4.
  31. Ebd.
  32. Ebd.
  33. Siegmund, *Landschaftsgarten*, S. 168.
  34. Andere Kritiker lehnen jegliche Form von *fabriques* in Gärten ab – prominent etwa Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller in ihrem *Brief über den Dilettantismus*: »Die dabei vorkommenden Gebäude werden leicht, spindelartig, hölzern, brettern aufgeführt und zerstören den Begriff solider Baukunst. Ja sie heben das Gefühl für sie auf. Die Strohdächer, bretterne Blendungen, alles macht eine Neigung zur Kartenhaus-Architektur.« Goethe, *Dilettantismus*, S. 280. Dass hier die Solidität der Architektur – letztlich Vitruvs *firmitas* – angeführt wird, zeigt, dass die beiden Klassiker von einem konservativen Architekturbegriff ausgehen, der die wirkungsästhetische Autonomie der Architektur noch nicht kennt.
  35. Ledoux, *L'architecture*, Bd. 1, S. 88.
  36. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 142. Ein ähnliches Argument führt Morel an; vgl. Morel, *Théorie des jardins*, S. 228–231.
  37. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 65, 67.
  38. Ebd., S. 67.
  39. Ebd.
  40. Vgl. zur *vraisemblance*: Kremer, *Vraisemblance*; Knabe, *Schlüsselbegriffe*, S. 472–480.
  41. Ligne, *Coup d'œil*, S. 257.
  42. Ebd.
  43. Ebd., S. 258.
  44. Ebd.
  45. Ebd., S. 125.
  46. Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, S. 470.

47. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 151.
48. In zahlreichen Fällen soll mit der von einer *fabrique* ausgehenden Wirkung ein weiterer Effekt erzielt werden: Erziehung und Bildung. Hirschfeld beschreibt dies folgendermaßen: »Wir sinnieren nach, wir vergleichen, wir bleiben an einem Bild hängen, das uns zu gehören scheint; wir sondern aus der allgemeinen Masse der mythologischen Vorstellungen einen Begriff ab, der für jedes Zeitalter, für jeden empfindsamen Betrachter interessant ist; wir werfen die Hülle der Fabel ab, und erblicken die nützliche und unterrichtende Wahrheit, die darunter verkleidet lag.« Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 75. Zahlreiche Gartenanlagen, insbesondere im deutschsprachigen Raum (das eindeutigste Beispiel ist Wörlitz) haben eine solche »Unterrichtung« zum Hauptziel erhoben. Es ist eine Art der Belehrung, die – wie in der Genremalerei – über die direkte Affizierung der Betrachterin, des Betrachters vollzogen wird und nicht primär über eine intellektuelle Auseinandersetzung.
49. Busch, *Das sentimentalische Bild*, S. 241.
50. Ebd.
51. Vgl. zur Allegorie und zur »Ablehnung der Attribute« (Busch) in der Malerei und Skulptur im 18. Jahrhundert: ebd., S. 206–210.
52. → Theatralität
53. Vgl. Boffrand, *Livre d'architecture*, S. 11 u. passim. Generell zum Begriff des *caractère* in der französischen Architekturtheorie: Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, insbes. S. 174–199. Zu dem bekanntesten, anonym erschienenen Text, den *Untersuchungen über den Charakter der Gebäude*: Schütte, *Aufklärung*.
54. Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 163.
55. Jacques-François Blondel etwa erstellte Listen, in denen Bautypen mit klaren Charaktereigenschaften belegt sind: Tempel (*déceance*), öffentliche Gebäude (*grandeur*), Denkmäler (*somptuosité*), Promenaden (*élegance*); vgl. Blondel, *Cours d'architecture*, Bd. 1, S. 390.
56. Die neue Architektur, so Rémy Saisselin, sprach nicht mehr »the language of social distinction: it spoke and expressed the taste of the élite of financiers, bankers, speculators and even actresses [...]. The syntax remained the same, but it was used by different people and for different purposes so that now even the *riches particuliers* had houses with columns, peristyles [...]. But in addition to its syntax and meaning, speaking architecture was also made expressive of emotional overtones since in the period of luxury capitalism even the rich allowed themselves the luxury of aesthetic and social sentiments.« Saisselin, *Architecture and Language*, S. 244.
57. Während die Gartentheorie in ihrer Verwendung des Charakterbegriffs zentrale Merkmale der Architekturtheorie – wenn auch nur implizit – übernahm, war auch eine Beeinflussung in die andere Richtung möglich. Beispielsweise hat Johannes Langner die These aufgestellt, dass sich Claude-Nicolas Ledoux' *architecture parlante* aus der Idee der *fabrique* entwickelt habe; vgl. Langner, *Ledoux*. Damit ließe sich der Ursprung der Idee einer autonomen Architektur in der Entstehung der *fabriques* verorten.
58. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 41.
59. Watelet behauptet sogar, dass die »ennuyeuse uniformité« eines Gartens nur durch die Abwechslung, die unterschiedliche *fabriques* böten, überwunden werden könne; Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 24.
60. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 118.
61. Ebd.
62. Ebd., S. 118 f.
63. Ebd., S. 117.
64. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 142. Die Verknüpfung von Charakter und Umgebung stellt auch Antoine Quatremère de Quincy her. Gemäß seiner *caractère*-Lehre, die er etwa zur selben Zeit entwickelte, bildet sich der Charakter der Architektur als ein Resultat von Ort und Klima heraus, der Charakter beruht hier also auf vermeintlich empirischen Größen; vgl. Vidler, *Writing of the Walls*, S. 156.
65. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 41.
66. Das Auftauchen von *fabriques* in der Gartenarchitektur und die Annahme, dass Architekturen einen Charakter besitzen und dadurch eine bestimmte Wirkung auf eine Betrachterin, einen Betrachter ausüben, das heißt, dass es

- eine Verbindung zwischen einer expressiven Architektur und einer steuerbar-subjektiven Erfahrung gibt, korrelieren mit dem quantitativen Anstieg von Abbildungen von Architekturen in der französischen Malerei ab etwa 1730. Die Architektur emanzipierte sich als eigenständiges Bildthema von ihrer vormaligen Funktion als bloßes Beiwerk; vgl. Bandiera, *Pictorial Treatment of Architecture*.
67. Gamper u. Hühn, *Einleitung*, S. 12. Der Begriff der Darstellung hatte im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts Konjunktur und ist damit für das Thema dieser Arbeit zentral. Winfried Menninghaus weist nach, dass er vor 1774 kaum verwendet wurde und dann aber in jeder (philosophischen) Auseinandersetzung vorkommen musste; vgl. Menninghaus, *Darstellung*, S. 205. Damit reagierte die theoretische Auseinandersetzung auf ein Phänomen, das in den Künsten bereits etabliert war und das ein neues Regime von Repräsentation (sowohl in produktions- als auch rezeptionsästhetischer Hinsicht) hervorbrachte. → Architekturobjekte → Theatralität
68. Gamper u. Hühn, *Einleitung*, S. 13.
69. → Theatralität
70. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 152.
71. Vidler, *Writing of the Walls*, S. 156.
72. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 52.
73. Gelegentlich wird behauptet, dass die *ferme ornée* (oder der *hameau*) aus der Eremitage hervorgegangen sei. Bereits Hirschfeld belegt jedoch in seiner Charakterisierung der Eremitage (bei ihm als »Einsiedelei« bezeichnet), dass dies eine verkürzte Sichtweise ist: »[...] die Einsiedelei ist auf einen Einzelnen eingeschränkt.« Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 97. Die *hameaux* zeichnen sich hingegen durch eine Verlebendigung aus, die notwendigerweise mehrere Personen miteinbezieht.
74. Eine Auseinandersetzung mit dem Bautypus des *hameau* und eine ausführliche Theoretisierung dieser Architektur stehen noch aus. In keinem Nachschlagewerk zur Gartenbaukunst (Conan, *Dictionnaire*; Taylor, *Oxford Companion to the Garden*) findet sich ein Eintrag zu »hameau«. Im Folgenden wird die Diskussion der Gartentheorie zur *ferme ornée* in den Fokus gerückt, weil die kunsthistorische Aufarbeitung einzelner, vor allem englischer Anlagen bereits vorliegt. Obwohl in der gartentheoretischen Diskussion vermehrt der Begriff *ferme ornée* verwendet wird und zahlreiche *hameaux* auch mit diesem Begriff beschrieben werden, ist eine Differenzierung angebracht. Eine Beschäftigung mit den in England entwickelten theoretischen Grundlagen der *ferme ornée* – die oft induktiv argumentieren, indem sie von den Beschreibungen einzelner Gartenanlagen ausgehen – ist auch deshalb wichtig, weil diese sowohl in Frankreich zirkulierten, als auch wiederum in der französischen Gartentheorie aufgegriffen wurden. Erst vor dieser Folie lassen sich dann die Eigenheiten der *hameaux* herausarbeiten. Grundlegende neuere Forschungsansätze zur *ferme ornée*, in denen aber die *hameaux* kaum eine Rolle spielen, sind: Sayre, *Locating the Georgic*; Schulz, *Gartenkunst, Landwirtschaft und Dichtung*; Symes, *Politics of the Ferme Ornée*.
75. → Ökonomie
76. Die erste Auflage erschien zwischen 1715 und 1718, die zweite 1742. William Brogden geht allerdings davon aus, dass die Ergänzungen zur zweiten Auflage bereits zwischen 1728 und 1730 geschrieben wurden und Switzer die Veröffentlichung aufgrund seiner Arbeit an der *Introduction to a General System of Hydrostatics and Hydraulicks* (1729) verschieben musste; vgl. Brogden, *Ferme Ornée*, S. 39.
77. Switzer, *Ichnographia Rustica*, Anhang, S. 8 f.
78. Bereits 1778 verweist William Mason darauf: »Mr. Southcote was the introducer, or rather the inventor of the *Ferme ornée*, for it may be presumed that nothing more than the term is of French extraction.« Mason, *English Garden*, S. 211.
79. Joseph Addison, *Pleasures of the Imagination*, S. 725.
80. Switzer, *Nobleman*, S. 255.
81. Ebd., S. XII.
82. »omni tulit punctum, qui miscuit utile dulci / lectorem delectando pariterque monendo« [Jede Stimme erhielt, wer Süßes und Nützlichliches mischte, indem er den Leser ergötzte und gleicherweise belehrte].« Horaz, *De arte poetica*, S. 652 f., Vers 343 f.
83. Switzer, *Nobleman*, S. XIII.

84. »laudato ingetia rura, exiguum colito [Lobe immer riesige Güter, bestelle aber nur ein kleines!].« Vergil, *Georgica*, Liber secundus, S. 62 f., Vers 412 f.
85. Switzer, *Nobleman*, S. XIII.
86. Ebd., S. XIX.
87. Vgl. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 156 f.
88. Ebd., S. 157.
89. Ebd., S. 161.
90. Ebd.
91. Ebd., S. 171.
92. Ebd., S. 174.
93. Ebd., S. 182.
94. Ebd., S. 177.
95. Ebd.
96. → Ökonomie
97. Vgl. Sayre, *Locating the Georgic*, S. 167.
98. Chambers, *Planters of the English Landscape Garden*, S. 190.
99. In der Anlage des Gartens von Schloss Malmaison, die zuerst von Jean-Marie Morel und dann von Thomas Blaikie gestaltet wurde, finden sich ebenfalls an die englische *ferme ornée* angelehnte Elemente, etwa eine *vacherie* und eine *bergerie*. Diese Teile wurden jedoch erst ab 1799 angelegt, also zu einem Zeitpunkt, als die Idee des *hameau* schon längst etabliert war. Man kann sie daher in Abgrenzung zu anderen *hameaux* sehen und vor dem Hintergrund einer Rückkehr zur eigentlichen Idee der *ferme ornée*: Die tatsächliche Wirtschaftlichkeit stand im Vordergrund, und ästhetisch erinnern die zweckmäßigen Bauten ebenfalls weniger an das folkloristische Formvokabular der *hameaux*; vgl. Laborde, *Description*, S. 66–68.
100. Girardin besuchte die Anlage 1763 und errichtete für William Shenstone, den Besitzer von The Leasowes, sogar einen Gedenkstein in Ermenonville; vgl. Myers, *Visuals Fields*, S. 33.
101. → Ökonomie
102. → Ökonomie
103. So sehr die *ferme ornée* von einer schönen Ansicht der Landwirtschaft aus geht und eine ästhetische Transformation agrikultureller Nutzarchitekturen einfordert, so wichtig ist dabei auch das tatsächliche Funktionieren des landwirtschaftlichen Betriebs. Zudem sind viele *fermes ornées* in England – und frühe Beispiele in Frankreich – durch die Einführung progressiver agrikultureller Methoden oder zumindest durch die Behauptung, an dieser Entwicklung Anteil zu haben, gekennzeichnet. Die *ferme ornée* wird damit – meist lediglich als diskursive Behauptung – zum Ort landwirtschaftlicher Experimente. → Ökonomie
104. Aspekte der Inszenierung von Landwirtschaft und die im *Hameau de la Reine* erzeugten Authentizitätseffekte werden weiter unten ausgeführt, die Etablierung von Nützlichkeit als ästhetische Kategorie wird in einem separaten Kapitel behandelt. Dort wird sich zeigen, dass es – durchaus nicht inkompatibel mit Carmontelles und Duchesnes Ablehnung ländlicher Tätigkeiten, die im Folgenden diskutiert wird – zu einer Wertschätzung von agrarischer Produktivität kam. → Ökonomie
105. Carmontelle, *Jardin de Monceau*, S. 5.
106. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 58.
107. Ebd., S. 57.
108. Rapp, *Beschreibung des Gartens in Hohenheim*, S. 56.
109. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 151.
110. Morel, *Théorie des jardins*, S. 197.
111. Ligne kritisiert am *hameau* in Chantilly sogar, dass dieser »tröp isolé« gelegen sei; vgl. Ligne, *Coup d'œil*, S. 424.
112. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 29.
113. → Theatralität
114. Bereits 1778 – noch bevor die meisten *hameaux* erbaut waren – bemerkte der Duc de Croÿ, dass der *hameau* in Chantilly »devenait fort fameux et tout le monde vouloit le copier«. Croÿ, *Journal*, Bd. 4, S. 130.
115. Zur Ansichtigkeit, Bildhaftigkeit und zu den Blickkonstellationen in *hameaux* → Theatralität.
116. Vgl. Le Prieur, *Description*, S. 27 f., 36–42.
117. Martin, *Dairy Queens*, S. 182. Was Meredith Martin mit »ritual« genau meint, bleibt unklar und wird bei ihr nicht weiterverfolgt, jedoch scheint mir der Begriff wichtig zu sein insofern, als damit eine an Architekturen gekoppelte Praxis beschrieben ist, das heißt, dass Architekturen also nie einfach »nur da« sind.
118. Vgl. zur Ausstattung des *hameau* in Chantilly: Hays, *Landscape within Buildings*.



119. »Le dehors & l'intérieur semblent s'étonner de se trouver réunis, & n'étonnent pas moins les spectateurs par le contraste singulier de ce rapprochement des extrêmes.« Dulaure, *Nouvelle description*, Bd. 1, S. 80 f.
120. Oberkirch, *Mémoires*, Bd. 1, S. 225.
121. Vgl. Imorde, Neumeyer u. Weddigen, *Barocke Inszenierung*.
122. Heideloff, *Merkwürdigste innere Ansichten*, Heft 1, o. S.
123. Laborde, *Description*, S. 97.
124. Heideloff, *Ansichten*, S. 50.
125. Ebd.
126. Ebd.
127. → Theatralität
128. Le Prieur, *Description*, S. 24.
129. Meredith Martin geht hingegen von einem solchen Regelbruch aus; vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 183.
130. Blondel, *Fabrique*.
131. Whately, *Observations on Modern Gardening*, S. 181 f.
132. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 29.
133. Ebd., S. 42.
134. Ebd., S. 52.
135. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff der *simplicité* im Deutschen mehrheitlich mit *Einfalt* übersetzt, aber auch *Einfachheit* fand gelegentlich Verwendung. Zur Konnotation von *Einfalt* als sowohl »edel« als auch »dumm« vgl. Schlich, *Literarische Authentizität*, S. 83–88. Die kunsttheoretische Verwendung von *simplicité* findet ihren Ausgangspunkt in Nicolas Boileaus *Traité du sublime* (1674) in der Verknüpfung von *simplicité* und *sublime*, und zwar nicht, wie Claudia Henn bemerkt, weil der Begriff erst dann auftauchte, »sondern weil erst mit dem Konzept des *sublime* das Angebot der mit *simplicité* assoziierbaren ästhetischen Phänomene dem 18. Jahrhundert zur Verfügung steht«; Henn, *Simplizität, Naivität, Einfalt*, S. III. *Simplicité* musste als vormalig lediglich der Rhetorik (als *simplicité majestueuse, simplicité gracieuse* und *simplicité précieuse*) zugehörig erst in den Bereich des Ästhetischen integriert werden, um dort als Kategorie wirksam werden zu können. In der langen Ausdifferenzierung des Begriffs kam es immer wieder zu größeren Überschneidungen mit dem Begriff der *naïveté*; vgl. dazu: Rincón, *Naiv*; Jäger, *Naivität*.
136. Vgl. Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, S. 149–157.
137. Vgl. Herrmann, *Laugier*, S. 28, 209. Wolfgang Herrmann führt im Anhang die wichtigsten Stellen der Begriffsverwendung bei Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi und François Blondel sowie in französischen Quellen des 18. Jahrhunderts auf; vgl. ebd., S. 209 f.
138. Ebd., S. 28.
139. Vgl. Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, S. 151.
140. Campan, *Mémoires*, Bd. 2, S. 40.
141. Levesque, *Simplicité*.
142. Ebd.
143. Ebd.
144. In seinem *Essai sur les jardins* bedient sich Watelet der identischen Begründung, um den symmetrischen Garten zu kritisieren, an dessen Stelle nützliche Elemente treten sollen: »L'industrie qui n'est pas appliquée à des objets utiles, peut obtenir quelques momens d'admiration: mais l'impression en est peu durable.« Watelet, *Essai sur le jardins*, S. 52. *Simplicité* und *utilité* sind demnach wesensverwandt, das Nützliche zeigt sich als Erscheinung der *simplicité*.
145. Levesque, *Naif*, S. 576.
146. Genauer geht es um die Aktivität des Dekorierens; denn Watelets Artikel zu »décorer« ist aufschlussreicher als sein Eintrag zu »décoration«, in dem er sich hauptsächlich mit Bühnenbildern auseinandersetzt. Dennoch spekuliert er in letzterem Eintrag über das Wesen jeglicher Dekoration. Watelet findet drei Erklärungen, die die Notwendigkeit der Dekoration begründen: Kennzeichnung von gesellschaftlichen Hierarchien, etwa durch Kleidung oder Bauschmuck; Vermeidung von Gleichförmigkeit, denn nur die Abwechslung bereite Vergnügen; Nachahmung der Natur, die mit ansprechenden Formen »geschmückt« ist. Die Aktivität des Dekorierens wird damit zu einer anthropologischen Konstante erhoben, was Watelet durch das Argument zu belegen versucht, dass sowohl »les hommes civilisés, ainsi que ceux que l'on nomme sauvages, orment ou *décorent* donc leurs dieux, leurs temples, leurs cabanes«. Watelet, *Décoration*, S. 571.

147. Watelet, *Décorer*, S. 581.
148. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 57. → Geschichtlichkeit
149. Frézier, *Dissertation historique*, S. 71.
150. Fontius, *Winckelmann*, S. 11–13, belegt, dass der *simplicité*-Begriff, ausgehend von der französischen Klassik des 16. und 17. Jahrhunderts, bereits ab dem frühen 18. Jahrhundert – sein Gewährsmann ist Charles Rollin – den ausschließlichen Bezug auf die Antike abstreifte, stattdessen habe die (*noble*) *simplicité* schlichtweg den guten Geschmack ausgezeichnet, der auch in anderen Zeiten vorgefunden werden konnte.
151. Andrea Siegmund interpretiert »ländliche Staffagen« wie *hameaux* grundsätzlich als Orte der Stadtfucht; vgl. Siegmund, *Landschaftsgarten*, S. 222–226. → Ökonomie
152. → Geschichtlichkeit
153. Vgl. Herrmann, *Laugier*, S. 209.
154. Vgl. Saage, *Utopie als »Fürstenspiegel«*.
155. → Ökonomie
156. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 97.
157. Ebd., S. 103.
158. Walpole, *Modern Gardening*, S. 145 f. Zwar spricht hier Walpole nicht über die *ornamental farm* oder *hameaux*, sondern über die Eremitage, doch geht es ihm an dieser Stelle weniger um die Funktion als um die Ästhetik von Gartengebäuden. Im Gegensatz zur *ornamental farm* ist die *hermitage*, wie sie Walpole beschreibt, auch durch ein rustikales Äußeres gekennzeichnet – ein Merkmal, das die *hameaux* in Frankreich aufnehmen sollten. Hier zeigt sich bereits, dass eine Trennung zwischen diesen unterschiedlichen Gebäuden schwierig ist und man von einer gegenseitigen Durchdringung ausgehen muss.
159. Anonym, *Vernaculaire*.
160. Ebd. Dass der Begriff unter »Maladies« eingeordnet ist, ist für unseren Zusammenhang weniger wichtig. Ausschlaggebend ist allein, dass dem Begriff in der *Encyclopédie* – das macht der zitierte einführende Satz deutlich – eine allgemeine Sprachverwendung eignet, und viel mehr noch: dass die Idee der Vernakularität auf diese Art Mitte des 18. Jahrhunderts existierte.
161. Serres, *Fünf Sinne*, S. 341.
162. Illich, *Genus*, S. 178.
163. Illich, *Vernakuläre Werte*, S. 171 f.
164. → Geschichtlichkeit. Dort wird die vermeintliche Widersprüchlichkeit von Urtümlichkeit und Überzeitlichkeit ausführlicher diskutiert.
165. Illich, *Vernakuläre Werte*, S. 178.
166. Anonym, *Rusticité*.
167. Jaucourt, *Rustique*, S. 445.
168. Colquhoun, *Concept of Regionalism*, S. 150.
169. Rapp, *Beschreibung des Gartens in Hohenheim*, S. 68.
170. → Geschichtlichkeit
171. Colquhoun, *Concept of Regionalism*, S. 150.
172. Komplette *hameaux* kommen bei Le Rouge hingegen nicht vor. Bereits in seinem ersten Heft veröffentlichte er einen Plan von Chantilly, allerdings ist dort der Zustand von 1772 abgebildet und der *hameau*, der zum Zeitpunkt der Arbeit am ersten Heft (1774/75) bereits fertiggestellt und bekannt war, offenbar nicht erwähnenswert. Auch im zweiten Heft, das eine Abbildung der *laiterie* in Chantilly enthält, wurde keine Aktualisierung im Hinblick auf den *hameau* vorgenommen.
173. Entsprechend kann Weber, *Mémoires*, S. 42, die einzelnen Häuser auch als »*hameaux*« bezeichnen. Dass der Begriff dergestalt bei Le Rouge Verwendung findet, ist demnach nicht ein Verweis auf die Ästhetik bereits existierender *hameaux* in Gartenanlagen, sondern auf eine allgemeinere Verwendung des Begriffs.
174. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 103.
175. Martin, *Dairy Queens*, S. 182.
176. Oberkirch, *Mémoires*, Bd. 1, S. 225.
177. »Les murs extérieurs [der ferme ornée; Anm. FV] sont construits & entretenus avec une attention qui me satisfait: la pierre est entremêlée de brique. Cette diversité a donné lieu de former une espèce de socle, de distinguer un couronnement; & par cette légère variété on a su décorer la construction, sans s'éloigner du caractère qui lui convient.« Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 27 f.
178. Vgl. zur Ornamentkritik als Oberflächenkritik: Szambien, *Symétrie, goût, caractère*, S. 149–164; Herrmann, *Laugier*, S. 53–67.
179. Niklas Luhmann beschreibt das Erkennen der

- Täuschung als ein zentrales Kriterium jeglicher Kunst: »Es mag sich um eine Täuschung handeln, wie etwa in der perspektivischen Malerei oder im Bühnentheater; aber wenn es denn Täuschung ist, dann ist es durchschaute Täuschung, deren Rahmen oder deren Bühne zugleich sicherstellt, daß man sie nicht mit der Alltagswelt verwechselt. [...] Die Ausdifferenzierung des schönen Scheins entfernt die Kunst nicht aus der zugänglichen Welt. Deshalb muß das Medium durch eine Doppelrahmung konstituiert werden: durch eine Täuschung, die zugleich auf Grund besonderer Anhaltspunkte als solche durchschaut wird; durch ein inneres Medium der Formung eines Materials wie Farbe, Sprache, Körperbewegung, räumliches Arrangement, in einem äußeren Medium der auffälligen Besonderheiten und Abgrenzungen, das sicherstellt, daß die Formen der Kunst wahrgenommen werden und nicht als Holz oder als Anstrich oder als einfache Mitteilung oder als menschliches Verhalten.« Luhmann, *Kunst der Gesellschaft*, S. 177 f.
180. Mémoire, unterzeichnet von Tolède und Dutens, zu den Malerarbeiten im Innenraum, AN O/1/1881, o. S.
181. La Roche, *Journal*, S. 458. Vgl. zum *hameau* in Montreuil: Zimmermann, *Jardin de Madame*, S. 73–78.
182. Frey, *Der reinliche Bürger*, S. 62.
183. Ebd., S. 63.
184. Vgl. Sarasin, *Reizbare Maschinen*, insbes. S. 32–95, 260–355.
185. → Ökonomie
186. Vgl. Macarthur, *Picturesque*, S. 124–139.
187. Price, *Essay on Architecture and Buildings*, S. 262 u. passim.
188. Vgl. Meeks, *Picturesque Ecclecticism*, S. 227 f.
189. Gwendolyn Wright bestimmt für »vernakuläre Architektur« (damit meint sie im Prinzip aber nur Tendenzen, die ab dem 19. Jahrhundert primär in England auftraten) drei Kriterien, zu denen auch die »falsche« Aneignung der »Hochkultur« gehöre: »(1) the copying of high culture forms without understanding them; (2) the distortion of those forms through exaggeration or incorrect use of details; and (3) the perpetuation of traditions oblivious to the influence of high culture.« Wright, *Dilemmas of Diversity*, S. 118. Dass diese Wertung problematisch ist, liegt auf der Hand. Viel wichtiger scheint mir jedoch, dass die Verwendung von neoklassizistischen Formen in der »vernakulären« Architektur des *Hameau de la Reine* zu diesem Zeitpunkt noch keine Präzedenz in der vernakulären Architektur besaß. Was Richard Mique hier schuf, war nicht die »falsche« (Wright) Nachahmung eines neoklassizistischen Formenvokabulars, sondern im Gegenteil die Anreicherung einer vermeintlich »einfachen« Architektur mit etablierten Formen. Was Wright als »exaggeration« benennt, trifft zwar auch auf den *Hameau de la Reine* zu, jedoch nicht im Sinne einer »inkorrekten« Verwendung, sondern viel mehr in dem Sinne, dass die Differenz zur tatsächlichen dörflichen Architektur markiert wurde.
190. *Le Cicerone de Versailles*, S. 99.
191. Dass damit auf den Status der Bauherrin verwiesen wurde, scheint mir weniger zutreffend zu sein, als dass es generell um eine Überbietung aller anderen *hameaux* ging, was sich bereits allein im Umfang zeigt.
192. Condello, *Sybaris*, S. 261.
193. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 59.
194. Ebd.
195. »Plantations« als eine Aufpflanzung verweist hier bereits auf das Verfahren, dass etwas zusätzlich an ein Haus angebracht, gewissermaßen aufgepfropft, wird.
196. Ligne, *Coup d'œil*, S. 77.
197. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, S. 351.
198. → Geschichtlichkeit
199. Es ist vielfach erwähnt worden, dass sich diese Auflösung von stilistischen Verbindlichkeiten am Ende des 18. Jahrhunderts vollzog und diese Zeit entsprechend durch einen Stilpluralismus gekennzeichnet war. *Fabriques* im Garten sind diejenigen Gebäude, bei denen sich dieser Wandel zuerst ankündigte, die Gartentheorie der diskursive Kontext, in dem sich diese neuen Vorstellungen von »Stil« herausbildeten. Vgl. zum Stilpluralismus im 18. Jahrhundert: Crook, *Dilemma of Style*, S. 11; Wittkower, *Englischer Neopalladianismus*, S. 309 f. Die Historisierung und Archäologisierung von

- Baustilen im späten 18. Jahrhundert als eine Verschränkung von Empirisierung und Ästhetisierung ist Gegenstand eines späteren Kapitels. → Geschichtlichkeit
200. Die Aufwertung von und die Hinwendung zu vernakulärer Architektur sowie deren Einverleibung in ein Konzept des Stils stehen auch in einem Zusammenhang mit der Abwertung der Rhetorik und der Suche nach Aufrichtigkeit und Spontaneität, mithin also nach dem Ideal des Authentischen. Paul de Man hat gezeigt, dass Jean-Jacques Rousseau in seiner Ablehnung der Rhetorik eine Rhetorik der Unmittelbarkeit entwickelte, dass also kontraintuitiv aus der Kritik an der Rhetorik nur eine *andere* Rhetorik folgte. Bei Rousseau nahm diese Rhetorik eine andere Form an und suchte sich selbst unsichtbar zu machen; vgl. Man, *Rhetoric of Blindness*.
201. Wiebenson, *Picturesque Garden in France*, S. 87.
202. Vidler, *Writing of the Walls*, S. 145.
203. → Geschichtlichkeit
204. Derrida, *Signatur Ereignis Kontext*, S. 80.
205. Damit ist nicht die Ebene der Universalisierung gemeint, durch die ebenfalls ein Bruch mit einem spezifischen Kontext vollzogen wird, sondern ein allgemeines Prinzip, das alle Kontextverschiebungen betrifft.

## Körper

1. Diese These folgt Ludger Schwartes Architekturphilosophie; vgl. Schwarte, *Philosophie der Architektur*, insbes. S. 19.
  2. Vgl. Rauser, *Age of Undress*, S. 10.
  3. Campan, *Mémoires*, Bd. 1, S. 227. In Campans Text, der erst 1823 veröffentlicht wurde, ist diese Kleidung zum ersten Mal beschrieben. Leicht abgewandelt – Leinen statt Perkal – findet sich diese Beschreibung auch in der Schilderung der *laiterie* im *Hameau de la Reine* in François Cognels Reisebericht aus dem Jahr 1787: »La reine, d'abord accompagnée d'une dame de sa cour, la congédia et s'avança seule dans la direction de la laiterie. Elle portait une simple robe de linon, un fichu et une coëffe de dentelle.
  4. Eine eindeutige Bestimmung von Kleidungskonventionen entlang der Standesgrenzen lässt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kaum mehr nachweisen, wenn gleich der Hof an solchen Regeln vergeblich festzuhalten versuchte. Daniel Roche zeigt in seiner Sozialgeschichte der Kleidung im 17. und 18. Jahrhundert, dass sich Kleidung für alle Stände entlang von drei Kategorien bestimmen lässt, die lediglich in einer standestypisch unterschiedlichen Gewichtung in Erscheinung traten: »nécessité«, »distinction sociale« und »esthétique particulière«. Ab dem 18. Jahrhundert stieg schließlich die Bedeutung von Kleidung, vor allem im Vergleich zu anderen Gebrauchsgütern, in allen Schichten rapide an; vgl. Roche, *La culture des apparences*, S. 109 f., vgl. zu Kleidungsmoden am Hof allgemein: Chrisman-Campbell, *Fashion Victims*.
  5. Über diesen Vorfall ist viel geschrieben worden. Immer noch einschlägig: Sheriff, *Exceptional Woman*, S. 143–179. Salmon, *Portraitureur la famille royale*, liefert einen guten Überblick zu
- Sous ces habits modestes, elle paroissoit peut-être encore plus majestueuse que dans le grand costume où nous l'avions vue à Versailles.« Cognel, *Vie parisienne*, S. 84. Der dokumentarische Wert dieses Berichts ist jedoch zu bezweifeln, da er erst 1882 posthum veröffentlicht wurde. Viel eher wird darin deutlich, dass Marie-Antoinettes »einfaches« Kleid zu einem stehenden Topos geworden war. Edmond und Jules de Goncourt erwähnen in ihrer maßgeblichen Marie-Antoinette-Biografie aus dem Jahr 1858 ebenfalls eine solche Kleidung im Zusammenhang des Gartens: »La Reine, en robe de percale blanche, en fichu de gaze, en chapeau de paille, courait les jardins, allait de sa ferme à sa laiterie [...]«.« Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, S. 125. Bei Campan, Cognel und bei den Goncourts ist die detaillierte Beschreibung der Kleidung nicht auf eine verbrieft Begebenheit im *Hameau de la Reine* zurückzuführen, sondern Ergebnis einer Kette von intertextuellen Verweisen. Der *effet de réel*, der damit erzeugt wird, basiert auf der Tradierung von Behauptungen, die nicht notwendigerweise eine reale Grundlage gehabt haben müssen.

- Vigée-Lebruns Porträts von Marie-Antoinette und zum persönlichen Verhältnis beider.
6. Musselin erzeugt durch seine lockere und dadurch transparente Webart eine feinere Wirkung als der bei Campan erwähnte Perkal, der eine vergleichsweise dichtere Struktur aufweist. Beide Stoffe werden jedoch aus Baumwolle gefertigt und sind mit einer Semantik des »Einfachen« belegt.
  7. In Fraser, *Marie-Antoinette*, S. 51, wird diese Attribuierung vorgenommen, tatsächlich begegnet diese Verwendung Ende des 18. Jahrhunderts aber kaum noch. Isabella Walser weist das Rosenmotiv im 17. Jahrhundert als »Repräsentation der habsburgischen Herrschaftsideologie« nach, das aber seltener Verwendung gefunden habe als das Symbol des Adlers oder der Sonne. In einem Roman von Anton Wilhelm Ertl aus dem 17. Jahrhundert wird jedoch, wie sie zeigt, die Rose als Kennzeichen der Habsburger gegenüber der »hochmütigen Lilie« Frankreichs ausgespielt; Walser, *Anton Wilhelm Ertl*, S. 133. Eine solche dezidiert politische Aussage scheint mir mit Blick auf Marie-Antoinette äußerst unwahrscheinlich – nicht zuletzt lässt sich diese Interpretation des Bildes nicht in der zeitgenössischen Rezeption nachweisen, obwohl sie hinsichtlich des austrophoben Ressentiments gegenüber Marie-Antoinette anschlussfähig gewesen wäre.
  8. Fort, *Mémoires secrets*, S. 253.
  9. Vgl. Sheriff, *Exceptional Woman*, S. 165.
  10. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Bd. 1, S. 66. Heute lässt sich lediglich der Verbleib eines der drei Gemälde nachweisen, nämlich desjenigen, das der Prinzessin Charlotte von Darmstadt-Hessen geschenkt wurde. Es befindet sich in der Hessischen Hausstiftung in Kronberg im Taunus. Eine andere Kopie – allerdings undatiert und nicht von der Hand Vigée-Lebruns – hängt in der National Gallery of Art in Washington, D. C., und gehörte, laut Provenienzanangaben, ursprünglich dem Comte Charles de Damas. Dieser war zwar als General 1791 mit der Flucht Louis' XVI. und Marie-Antoinettes betraut (vgl. Fraser, *Marie-Antoinette*, S. 391), gehörte allerdings in den 1780er Jahren nicht zum engeren Umfeld der Königin und dürfte entsprechend kaum das Privileg genossen haben, ein solches Bild zu erhalten.
  11. Vgl. Marin, *Porträt des Königs*. Mary D. Sheriff überstrapaziert Louis Marins Thesen in ihrer Analyse. Denn nicht nur »[a]t first glance« (Sheriff, *Exceptional Woman*, S. 148) ist der Vergleich zwischen den repräsentativen Körperkonzepten zur Zeit Louis' XIV. und denen Marie-Antoinettes wenig fruchtbar, sondern es wird dabei vor allem die Genderdimension missachtet.
  12. Vgl. zu den Grands Hommes: McClellan, *D'Angiviller*.
  13. Zur Kritik d'Angivillers an der »verweiblichten« Malerei des Salon: Hyde, *Making up the Rococo*, S. 57 f.
  14. Weber, *Queen of Fashion*, S. 150.
  15. Vgl. Beckert, *Empire of Cotton*, S. 48.
  16. Dabei gibt es keinen Hinweis darauf, dass ein erneuter Auftrag veranlasst und von wem dieser gegebenenfalls mit welcher Begründung formuliert wurde. Ein Bericht der konservativen Zeitschrift *L'Année Littéraire*, der jedoch gar nicht auf die Kleidung eingeht, legt nahe, dass das zweite Bild, dessen Entstehungsgrund er lediglich am blassen Farbton der ersten Version festmacht, noch während der Dauer des Salons übermalt wurde; vgl. Salmon, *Marie-Antoinette à la rose*, S. 308. Darin heißt es: »On a remarqué que [le portrait] de la Reine, qui avait d'abord été exposé au Salon, était faible de ton et de couleur; Madame Le Brun en a substitué un autre qui a plus d'effet: les grâces et la ressemblances de cette princesse auguste sont très bien conservés.« Unklar – und das scheint für keine der bisherigen Auseinandersetzungen mit dem Bild eine Frage wert gewesen zu sein – bleibt jedoch, ob das Porträt *en chemise* bis zum Eintreffen des neuen Gemäldes abgehängt wurde oder ob Vigée-Lebrun gar von Anfang an zwei Versionen gemalt hatte, die daher problemlos ausgetauscht werden konnten. Die nur einen Monat umfassende Laufzeit des Salons, das Fehlen eines (erneuten) Auftrags, das Fehlen einer Aussage darüber in Vigée-Lebruns Memoiren und die dortige Notiz, dass sie gleichzeitig an mehreren Bildern malte (jedoch beschreibt sie alle als *en chemise*), legen nahe, dass Letzteres zutrifft. Auch wenn die Frage in diesem Rahmen nicht

- geklärt werden kann, scheint mir die Affäre erst nachträglich zur *cause célèbre* stilisiert worden zu sein – die geschilderte Problematik mindert dies jedoch nicht.
17. Es ist die Nachlässigkeit, durch die das Musselinkleid – gerade auch im Kontrast zu gängigen höfischen Kleidern – auf eine sexuelle Dimension verweist: »In the eighteenth century, by contrast, the idea of sartorial dishevelment for women achieved an even higher degree of sexual charge as an expression of submission. This idea developed in connection with the concept of Rake and with emerging connections between sex and social class. Women in simple dresses and linen neckerchiefs were becoming the prey of gentleman in embroidered silk. [...] Nipples peeping out of gauzy stuff, as if accidentally, became a standard device, probably in actual life as well as in art.« Hollander, *Seeing Through Clothes*, S. 211. Diese Dimension scheint im Porträt *en chemise* trotzdem weniger präsent zu sein, ist der Stoff des Kleids doch relativ opak und – gerade auch im Vergleich mit anderen Darstellungen von Marie-Antoinettes Kleidern – nicht tief ausgeschnitten.
  18. Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, Bd. 1, S. 66.
  19. Marie-Antoinette schrieb den Brief an Luise von Hessen-Darmstadt aus Anlass des Todes von deren Schwester, Charlotte von Hessen-Darmstadt, die eines der Porträts *en gaulle* besaß: »La pauvre princesse Charlotte avoit un portrait de moi, pareil a vôtre; ce sont les plus ressemblants qui aient été faits: je desirois bien le ravoir, ou au moins savoir entre les mains de qui il a passé.« Feuillet de Conches, *Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth*, Bd. 3, S. 127.
  20. Exemplarisch: Hyde, *Portraying the Queen at Petit Trianon*, S. 71.
  21. Vgl. Rauser, *Age of Undress*, S. 18.
  22. Die Attribuierung »à la Reine« geht also auf die Skandalisierung von Vigée-Lebruns Porträt zurück und verweist nicht – wie oft in der Forschungsliteratur behauptet – auf Marie-Antoinette als Erfinderin dieser Mode. Diese Verknüpfung ist umso bemerkenswerter, als Marie-Antoinette ab Mitte der 1780er Jahre als Stilikone aus Zeitschriften wie dem *Mercur* verschwand; vgl. Jones, *Sexing La Mode*, S. 183.
- Die Identifikation dieses Kleidungsstücks mit Marie-Antoinette führte dazu, dass eben dieses Kleid in der sogenannten »Halsbandaffäre« in den Jahren 1785 und 1786 eine wichtige Rolle spielte. Die Prostituierte Nicole Le Guay wurde in ein Kleid gesteckt, das dem in Vigée-Lebruns Porträt offenbar ähnlich sah, damit sie sich bei einem Treffen mit dem Kardinal Rohan als Marie-Antoinette ausgeben konnte; vgl. Maza, *Private Lives*, S. 167–211, insbes. S. 200.
23. Sheriff, *Exceptional Woman*, S. 143.
  24. Vgl. Weber, *Queen of Fashion*, S. 150. Marie-Antoinette schickte der Herzogin von Devonshire, mit der sie in engem Austausch stand, 1784 ein Musselinkleid; erst daraufhin soll sich die Mode in England etabliert haben. Aileen Ribeiro, *Dress and Morality*, S. 116, bestätigt diese Einschätzung zwar nicht direkt, gibt aber an, dass solche Kleider in den 1780er Jahren in Frankreich wesentlich populärer waren als in England.
  25. Vgl. Ribeiro, *Dress in Eighteenth-Century Europe*, S. 227 f.
  26. Vgl. Schneider, *Ornament in der Krise*, S. 159; Weber, *Queen of Fashion*, S. 150.
  27. Vgl. Roche, *La culture des apparences*, S. 440–446; Rauser, *Age of Undress*, S. 85–87.
  28. Vgl. Frey, *Der reinliche Bürger*, S. 76–80.
  29. Vgl. Duncan, *Happy Mothers*; Jacobus, *Incorruptible Milk*; Lastinger, *Re-defining Motherhood*.
  30. Shovlin, *Cultural Politics of Luxury*, S. 577.
  31. Ebd., S. 578. Ausführlicher dazu: ders., *Political Economy of Virtue*, insbes. S. 13–48.
  32. Vgl. Roche, *La culture des apparences*, zum Luxusvorwurf insbes. S. 437–440.
  33. Behnke u. a., *Repräsentation*, insbes. Sp. 846–853.
  34. Shovlin, *Cultural Politics of Luxury*, S. 592.
  35. Schneider, *Ornament in der Krise*, S. 164.
  36. Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens*, S. 135.
  37. Ebd., S. 134.
  38. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 112.
  39. König, *Zivilisation und Leidenschaften*, S. 59.
  40. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 16.
  41. Sarasin, *Reizbare Maschinen*, insbes. S. 71–94.
  42. → Geschichtlichkeit

43. Vgl. Roche, *La culture des apparences*, insbes. S. 440–446.
44. → Theatralität
45. Vgl. Nye, *Mime, Music and Drama*, insbes. S. 9–37, 115–139. Zur Vorgeschichte: Cohen, *Art, Dance and the Body*.
46. Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, insbes. S. 13–133. Dass der »echte« Körper auch für die Disziplinarmacht als »gelehriger Körper« im Zeitraum der Sattelzeit ins Zentrum rückte, hat Foucault bereits vor seinen Studien zur Gouvernementalität herausgearbeitet; vgl. Foucault, *Überwachen und Strafen*, insbes. S. 173–292.
47. So der Titel eines maßgeblichen Bandes zur Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert, der die kultur- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema stark prägte und die wichtigsten Protagonisten versammelte; vgl. Schings, *Der ganze Mensch*.
48. Foucault, *Ordnung der Dinge*, S. 373.
49. Wegmann, *Diskurse der Empfindsamkeit*, S. 65 f., listet die – insbesondere in der Literatur auftauchenden – Oppositionen zwischen höfisch-aristokratischer und empfindsamer Kultur auf.
50. → Empfindsamkeit
51. Vgl. Meyer-Sickendiek, *Zärtlichkeit*.
52. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 65.
53. Drei Texte aus unterschiedlichen Zusammenhängen seien exemplarisch erwähnt: Jean-Jacques Rousseau bringt in seiner pädagogischen Schrift *Émile ou De l'éducation* (S. 597, 624 u. passim) immer wieder den Begriff der Ostentation in Anschlag, um das von der Gesellschaft verdorbene Subjekt zu geißeln. Madame de Genlis beschreibt in ihren *Mémoires* (Bd. 3, S. 350; Bd. 4, S. 337; Bd. 9, S. 202 u. passim) die Aufrichtigkeit und Tugendhaftigkeit insbesondere weiblicher Personen oft als »sans ostentation«. Im *Dictionnaire* (Bd. 1, S. 582; Bd. 2, S. 77 u. passim) von Watelet und Levesque taucht »sans ostentation« wiederholt in dem Sinne auf, dass das Ideal der *simplicité* nicht gestört werden dürfe.
54. Vgl. Louis XIV., *Manière de montrer les jardins*; allgemein zu dieser Schrift: Szántó, *Manière de montrer les jardins*. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 107, liest den Text als ein »Filmdrehbuch *avant la lettre*«.
55. Louis XIV., *Manière de montrer les jardins*, S. 40.
56. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 113.
57. Ranum, *Refugien der Intimität*, S. 217–221.
58. → Natürlichkeit
59. Die meisten Gartenbeschreibungen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind in der ersten Person Singular verfasst und stellen in gleichen Teilen eine Bestandsaufnahme des Gartens als auch der Gefühlsregungen der Autor\*innen dar. Die Sprecher\*innenposition könnte kaum konträrer sein im Hinblick auf Louis' XIV. Anweisungen im Imperativstil.
60. Vgl. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 162: »Es ist in der Macht des Gartenkünstlers, durch das Auge, durch das Ohr und durch den Geruch zu ergötzen. Allein weil die Ergötzung aller dieser Sinne in gleichem Grade theils nicht ganz von ihm abhängt, theils auch wegen der Verschiedenheit der innern Vollkommenheit der Sinne selbst nicht so gesucht werden soll; so ist sein Beruf, ohne gänzliche Zurücksetzung des Geruchs, für das Auge und das Ohr, am meisten aber für das Auge zu sorgen.«
61. Foucault, *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*, S. 41.
62. Trüby, *Geschichte des Korridors*, insbes. S. 79–88.
63. Vgl. Chevalier, *Histoire de Chenonceau*, S. 313–340.
64. Vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 62.
65. Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 227.
66. Beispielsweise von Martin, *Dairy Queens*, S. 62.
67. Zur Begriffsgeschichte, historischen Einordnung und Praxis des *tableau vivant*: Jooss, *Lebende Bilder*; Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*.
68. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, S. 104.
69. Von Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 289, der 1885 das Treiben des Personals im *Hameau de la Reine* als »tableau champêtre vivant« bezeichnet, bis zu Patrice Higonnet, *Gloire et l'échafaud*, S. 116, der 2011 die Personen als Statisten eines »tableau vivant« charakterisiert, zieht sich dieses Argument durch die gesamte Literatur.
70. → Theatralität
71. Jooss, *Lebende Bilder*, S. 155.
72. Das Prinzip des Erstarrens gilt auch für die primär weibliche Unterhaltungskunst der Attitüden, wie sie beispielsweise Emma Hamilton aufzuführen pflegte. Der Unterschied zu den

- tableaux vivants* liegt darin, dass hier eine ganze Abfolge von Bildern und Skulpturen aus der Kunstgeschichte nachgestellt wurde und es vordergründig darum ging, eine richtige Pose einzunehmen, es jedoch nicht zwangsläufig der Unterstützung durch Rahmen, Hintergrund oder Kostüme bedurfte. Darüber hinaus ging es meistens nur um die Inszenierung eines einzigen Körpers und nicht, wie bei den *tableaux vivants*, um Gruppen von Körpern; vgl. Gram Holmström, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants*, S. 110–207.
73. → Theatralität
74. Brandl-Risi, *Tableau vivant*, S. 288.
75. Derrida, *Wahrheit der Malerei*, S. 80.
76. → Theatralität
77. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, S. 121.
78. Die Forschungsliteratur zur Kultur- und Architekturgeschichte der Menagerien ist erstaunlich kompakt. Grundlegend ist immer noch Gustave Loisels dreibändiges Werk *L'histoire des ménageries* aus dem Jahr 1912. Bettina Paust liefert in ihren *Studien zu barocken Menagerien im deutschsprachigen Raum* auch ein Kapitel zur Versailler Menagerie (S. 54–80). Die unveröffentlichte Dissertation von Masumi Iriye, *Le Vau's Menagerie*, richtet den Blick vor allem auf die Baugeschichte. Ellen Spickernagel widmet in *Der Fortgang der Tiere* der Menagerie Louis' XIV. ein kurzes Kapitel (S. 29–48) und bindet das Bauwerk in eine umfassende Geschichte der Dar- und Ausstellung von Tieren zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert ein. Vincent Maroteaux setzt sich in *Versailles* mit den ökonomischen Aspekten der Menagerie, vor allem unter Louis XV., auseinander (insbes. S. 186 f.). Peter Sahlins hingegen befasst sich in *1668. The Year of the Animal in France* mit Le Vaus Menagerie (insbes. S. 49–121) im Kontext eines sich um 1668 in zahlreichen Bereichen entwickelnden Interesses an Tieren.
79. In der Baugeschichte von Versailles ist die Wichtigkeit der Menagerie für die gesamte Anlage kaum zu unterschätzen: Die Menagerie war ein Grund für die Ersetzung des *Trianon de Plaisance* durch das *Trianon de Marbre* in den 1680er Jahren. Im Gegensatz zum früheren *Trianon* bestach das neue durch eine auf den Außenraum hin ausgerichtete Bauweise, die perfekte *point de vues* für den umliegenden Garten bot und die Grenze zwischen Innen- und Außenraum zu überwinden suchte. Damit schrieb sich das *Trianon de Marbre* in Verbindung mit der Menagerie in ein allegorisches Programm der Flora und Fauna ein; vgl. Spickernagel, *Fortgang der Tiere*, S. 40 f.
80. Ebd., S. 32.
81. Louis XV. ließ, ebenfalls im *Trianon*, eine Menagerie erbauen, die ausschließlich auf Nutztiere ausgelegt war; vgl. Lablaude, *Gärten von Versailles*, S. 121.
82. Dieses neue Interesse an einer Einordnung sowie einer Befriedigung der Schaulust, die nicht mehr an ein Ritual, sondern an den tierischen Körper als Objekt des Wissens gebunden war, entspricht Foucaults Überlegungen zum Übergang der *episteme* der Ähnlichkeit hin zur *episteme* der Repräsentation und stellte damit noch eine Vorstufe, zugleich aber eine notwendige Bedingung für den im 18. Jahrhundert einsetzenden Prozess der Empirisierung dar; vgl. Foucault, *Ordnung der Dinge*, insbes. S. 78–113. Sahlins spricht in diesem Zusammenhang (in Bezug auf Michel Foucault, aber u. a. auch auf Louis Marin oder Harcourt Brown) vom Primat der »experience as the basis of knowledge«, das sich in den 1660er Jahren herausbildete; vgl. Sahlins, *1668*, S. 15.
83. Spickernagel, *Fortgang der Tiere*, S. 33.
84. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 38.
85. → Ökonomie
86. Vgl. Heitzmann, *Ferme*, S. 126.
87. → Ökonomie → Theatralität
88. Desjardins erwähnt neben Valy Bussard, dem Schweizergardisten Jean Bersy und dem Gärtner Berval weitere Namen: »Dans le jardin étaient occupés Morel et Brunot, garçons jardiniers, le taupier Lecour, le ratier Samuel Hirsch, le fureteur Charier, et Riaux, faucheur à l'année«; Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 289. Die Namen Bussard, Bersy und Hirsch lassen sich in zum Bereich *Petit Trianon* gehörenden Rechnungen nachweisen. Bercy wird in einer Kostenaufstellung aus dem Jahr 1789 als »gardien du hameau« bezeichnet, und Hirsch wird in einem anderen Dokument von Mique vom 18. Februar 1788 erwähnt als jemand, der – allerdings nicht näher



- bestimmte – Beschaffungen (»fournitures«) für »le Jardin et hameau de la Reine en petit Trianon« erledigte; AN O/1/1880, o. S. Die anderen bei Desjardins erwähnten Namen lassen sich in keinem Dokument nachweisen. Ebenso wenig finden sich biografische Daten zu diesen Personen. Eine Ausnahme stellt Valy Bussard dar, dem der Lokalhistoriker James Derouet in jüngerer Zeit eine Studie gewidmet hat: Ursprünglich aus Pringy (Kanton Fribourg) stammend, siedelte Bussard zuerst in die Touraine über, wo er auf einem Bauernhof des Duc de Choiseul angestellt war, um schließlich 1786 im *Hameau de la Reine* als *laitier* tätig zu werden. Die Ausführungen zu Bussards Zeit als Angestellter Marie-Antoinettes beschränken sich auf fünf Seiten und fügen der bekannten Quellenlage nichts Neues hinzu; vgl. Derouet, *Bussard*. Es wäre eine eigene prosopografische Studie wert, die im *Hameau de la Reine* tätigen Personen zu kartieren, um etwa festzustellen, ob diese bereits zuvor am Hof mit den gleichen Ämtern, die üblicherweise vererbt wurden, betraut waren. Rattenfänger und Maulwurfsjäger waren jedenfalls offizielle Chargen in Versailles.
89. Burckhardt, *Kultur der Renaissance*, S. 166.
90. Ebd.
91. Ebd.
92. Zitiert bei Zippelius, *Mensch als lebendes Exponat*, S. 411.
93. Die Idee des »ausgestellten Körpers« ist nicht als Antizipation einer kulturellen Praxis zu verstehen, die sich mit den Weltausstellungen und Völkerschauen erst einhundert Jahre nach der Errichtung des *Hameau de la Reine* etablierte. Viel eher müsste man von einer *longue durée* des ausgestellten Körpers ausgehen. Die Weltausstellung wäre dann nur eine Station unter vielen. Das Interesse am menschlichen Körper als empirischem Objekt, das ausgestellt werden kann, hat aber, obwohl unter anderen Vorzeichen schon früher bekannt, durchaus einen Ursprung in der Kultur der empfindsamen Spätaufklärung und den ihr eigenen Prozessen der Empirisierung, Historisierung und Ästhetisierung. Erstaunlicherweise mangelt es den meisten Abhandlungen an einer solchen Kontextualisierung der Welt-
- ausstellungen, Völkerschauen und Menschenzoos des 19. Jahrhunderts hinsichtlich früherer Phänomene des ausgestellten Körpers. Es gibt jedoch eine direkte Verknüpfung zwischen dem *Hameau de la Reine* und einer Völkerschau (zumindest auf die französischen Provinzen bezogen) *avant la lettre*: Marie Louise, die Frau von Napoléon I., veranstaltete am 25. August 1811 im *Hameau de la Reine*, den sie kurz zuvor zum Geschenk erhalten hatte, ein Fest: »A ce spectacle succédèrent des scènes d'un autre genre; des scènes champêtres; un tableau flamand en action, avec ses bonnes figures réjouies et sa rustique aisance: des groupes d'habitants de chacune des provinces de France, qui faisaient croire que toutes les parties de l'empire avaient été conviées à cette fête.« Wairy, *Mémoires de Constant*, Bd. 3, S. 287.
94. Der Begriff »exotisch« (»exotique«) bedeutete im 16. Jahrhundert allgemein »aus dem Ausland kommend« und wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts vordergründig für Pflanzen und Waren verwendet, die in Europa nicht zu finden waren; vgl. Rincón, *Exotisch*, insbes. S. 341–343.
95. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, Bd. 2, S. 400.
96. Ebd.
97. Ligne, *Coup d'œil*, S. 336. Leider existieren von dieser Anlage keine Abbildungen und auch keine weiteren Schilderungen. Es ist sogar möglich, dass das »village tartare« nie über den Status der Beschreibung in Lignes Schrift hinausgekommen ist. So ist es in einem Plan, der um 1793/94 vom Comte de Ségur-Cabanac gezeichnet wurde, nicht vorhanden. Aber selbst wenn diese Darstellung lediglich in projektivem (oder schlicht fiktivem) Zustand existierte, wird in ihr ein Idealbild eines solchen Dorfes greifbar.
98. → Geschichtlichkeit
99. Reichwein, *China und Europa*, S. 131.
100. Rincón, *Exotisch*, S. 341.
101. Molitor, *Geschichte einer deutschen Fürstenstadt*, S. 485.
102. Mannlich, *Ein deutscher Maler und Hofmann*, S. 377 f. Zwei weitere Stellen aus Mannlichs Memoiren sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert: An ersterer findet sich eine Schilderung des Baus von *Karlslust*, in der

- einerseits eine Vorstellung von der Schönheit von Arbeit aufkommt, wie sie für alle *hameaux* zentral war und später noch ausführlicher besprochen wird, andererseits trägt sie der Idee der Lebendigkeit Rechnung: »Ungeheuer war die Zahl der Arbeiter, die man beschäftigte; man hatte Baracken errichtet, um sie beherbergen zu können. Sie hatten ihre Frauen und Kinder mitgebracht; diese kochten im Freien, bleichten ihre Wäsche, und die Kinder spielten und tanzten. Das sah wie eine neue Ansiedlung aus und bot ein bewegtes und desto heiteres wie liebliches Bild.« Ebd., S. 337. Zweitens schreibt er, dass Karl II. August sich »Gemälde, Stiche, naturgeschichtliche Gegenstände, Medaillen, Tabakpfeifen, Tiere und Vögel aus aller Herren Ländern kommen« ließ; ebd., S. 377. Damit wird deutlich, dass (Kunst-)Objekte und Tiere den gleichen Status hatten, indem sie sich alle durch einen Seltenheitswert und den Charakter des »Anderen« auszeichneten. Die frühneuzeitliche Kunst- und Wunderkammer lebte – allen klassifikatorischen Ordnungssystemen zum Trotz – in der Peripherie weiter.
103. Vgl. Campbell, *Hermit in the Garden*; hier findet sich im Anhang auch eine umfangreiche Liste mit Eremitagen in Europa, die jedoch – insbesondere außerhalb Englands – nur in den wenigsten Fällen von Eremiten bewohnt waren. Ein bekannter Fall in Deutschland ist der Ziereremit in Flottbek; vgl. Schoell-Glass, *Inszenierte Einsamkeit*.
104. Rodenhurst, *Description of Hawkstone*, S. 24 f.
105. Hager, *Eremitage*, Sp. 1203.
106. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 96.
107. Campbell, *Hermit in the Garden*, S. 2.
108. Vgl. ebd., S. 67.
109. Vgl. Heyer, *Historische Gärten der Schweiz*, S. 138.
110. Bombelles, *Journal*, Bd. 1, S. 293.
111. Die (frühe) Literatur zum *Hameau de la Reine* versuchte den Personen eine diesem Universalismus entgegengesetzte Individualität »zurückzugeben«, indem etwa ihre Namen erwähnt wurden, womit letztlich erneut die Behauptung der Authentizität des Ortes unterstrichen werden sollte.
112. → Theatralität
113. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland*, S. 176.
114. → Ökonomie
115. In diesem Vertieftsein, das man mit Michael Fried auch *absorption* nennen und mit Denis Diderot auf den Begriff des *tableau* bringen könnte, liegt ein weiterer Grund, weshalb dieses Bild einen Anspruch auf Echtheit formuliert. Laut Fried sind Personen dann durch eine *absorption* gekennzeichnet, wenn den Betrachter\*innen vergessen gemacht wird, dass sie Objekt eines Blickes sind. Echtheit ist hier also auch ein Rezeptionsästhetisches Moment gekoppelt; vgl. Fried, *Absorption and Theatricality*, insbes. S. 8–11. → Theatralität
116. Vgl. Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 297.
117. Château-Thierry, *Origines flamandes et art narratif*, S. 30.
118. → Theatralität
119. Auch in den Darstellungen des *jardin anglais* in Châtelets Alben taucht Marie-Antoinette nicht auf. Eine Ausnahme dazu stellen jedoch drei Aquarelle des in Stockholm verwahrten Albums dar, das fälschlicherweise Châtelet zugeschrieben wird. Ohne die Gesichtszüge Marie-Antoinettes erkennen zu können, lassen allein die aufwendige Kleidung und die Haarpracht einen solchen Schluss zu. In einem der Bilder (Abb. 18) sind neben Marie-Antoinette wohl auch Louis XVI. und der Dauphin dargestellt.
120. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 95.
121. Gewissermaßen ist der betrachtende Körper sogar doppelt vorhanden: im Bild (die Personen, die auf dem *Tour de Marlborough* stehen und als einzige einen Überblick haben) und in Gestalt der Empfänger\*innen der materiellen Bilder Blarenberghes, mutmaßlich Personen aus dem engeren Umfeld Marie-Antoinettes.
122. Dies mag zwar mit dem veränderten Status der Gartentheorie zusammenhängen, die nun nicht mehr präskriptiv war und Kriterien vorgab, anhand derer ein Garten gestaltet werden sollte, sondern sich primär deskriptiver Verfahren bediente. Dennoch wurden die Autoren deskriptiver Werke nicht müde, verbindliche Empfehlungen zu geben. → Natürlichkeit

123. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 41. Bei Vergil heißt es: »O fortunatos nimium, sua si bonorint, / agricolas! [Überglücklich wären Bauern, wollten sie nur die eigenen Güter erkennen!].« Vergil, *Georgica*, Liber secundus, S. 66 f., Vers 458 f. Vergils *Georgica* ist für Watelets Text – wie auch für alle anderen gartentheoretischen Schriften – eine zentrale Referenz, was sich bereits am dem *Essai sur les jardins* vorangestellten Motto zeigt: »Fortunas et ille, deos qui novit agrestis.« Ebd., S. 68 f., Vers 493.
124. »nescia fallere vita«; Vergil, *Georgica*, Liber secundus, S. 66 f., Vers 467.
125. Zudem greift seine Beschreibung dem Aufbau späterer *jardins anglais* voraus, womit Watelet letztlich seine eigenen Forderungen durch die Bezugnahme auf einen antiken Autor legitimiert: »Auch fehlen nicht Grotten, natürliche Seen, nicht ein kühles Tempetal, das Muhen der Rinder und wohliger Schummer unter Bäumen.« Ebd., S. 67, Vers 468 ff.
126. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 172.
127. »Sie [die Landschaftsmaler; Anm. FV] beleben daher ihre Landschaften bald mit Hirten, bald mit Reisenden, bald mit einer umherirrenden Heerde [...].« Ebd., S. 171.
128. Hirschfeld, *Landleben*, S. 86 f.
129. Price, *Essays on the Picturesque*, S. 242.
130. Hemingway, *Sheep as a Pictorial Motif*, S. 263.
131. → Ökonomie
132. In Le Rouges Stichwerk ist das *Bagno* diejenige Anlage, die mit den meisten Abbildungen vertreten ist. Das *Bagno* ist mit seinen über 100 *fabriques* dadurch zwar nicht komplett dokumentiert, jedoch wird der Anspruch sichtbar, eine möglichst umfassende Darstellung zu liefern, die entsprechend auch Aufschluss über Kontext und Nutzung gibt. Dass ausschließlich in den Darstellungen des *Bagno* bäuerliches Personal auftaucht und überhaupt die Idee der Belebung stark hervortritt, kann auch an der speziellen Position des Künstlers liegen, der die Vorlagen anfertigte. Diese stammen von Friedrich Christian von Schatzmann, der nur Vorlagen für das *Bagno* schuf, während andere Künstler – wenn nicht Le Rouge selbst dafür verantwortlich zeichnete oder auf bereits ver-
- öffentliche Drucke zurückgegriffen wurde, die dann stark angepasst wurden – meist die Vorlagen für mehrere Anlagen entwarfen. Schatzmann griff also möglicherweise nicht auf ein (vor-)bestimmtes Bildprogramm oder entsprechende Konventionen zurück, sondern entwickelte eine eigenständige Idee, wie eine Gartenanlage darzustellen ist; vgl. zu Schatzmann: Korzus, *Bagno in Steinfurt*, S. 15; zu den Vorlagen allgemein: Lauterbach, *Einführung*, S. 25–30.
133. Fried, *Absorption and Theatricality*.
134. → Ökonomie
135. *Le Courier de l'Europe*, 31. Mai 1785, S. 340. Bereits die Zahl »douzaine de chaumieres« ist, wie man es dreht und wendet, nicht korrekt und scheint von Unkenntnis der örtlichen Gegebenheiten zu zeugen. Einerseits war die *ferme* 1785 noch nicht in Planung, das heißt, es waren überhaupt nur elf einzelne Gebäude vorhanden. Andererseits können Gebäude wie der *Tour de Marlborough* oder die Mühle nur schwerlich als »chaumière« bezeichnet werden.
136. Vgl. Proschwitz, *Courrier de l'Europe*.
137. *Courrier de l'Europe*, 31. Mai 1785, S. 340 f.
138. Dass der *Courrier de l'Europe* die einzige Zeitung ist, in der ein solcher Beleg auftaucht, spricht jedoch nicht dafür, dass dieses Gerücht Teil der offiziellen Propaganda des Hofes war.
139. Weber, Marie-Antoinettes mutmaßlicher Milchbruder, charakterisiert sie hier als eine tugendhafte Person: »Je l'ai vue, à mesure que madame Royale croissait en âge, s'occuper sans distraction de semer et de faire croître, dans ce jeune cœur, toutes les grandes et bonnes qualités du sien; mais, avant tout, le respect des vertus, la reconnaissance des services, l'amour de l'humanité, la compassion pour l'infortune, la modération dans la grandeur, la charité, la bonté, l'indulgence.« Erst in der zu diesem Satz gehörenden Fußnote erwähnt er den *Hameau de la Reine*, der in den restlichen Memoiren nicht erneut vorkommt: »Témoïn ces douze hameaux que la reine fit bâtir à Trianon en 1785, et dans lesquels elle plaça douze familles pauvres, se chargeant pour toujours de leur entretien complet. Ils étaient donc l'asile de l'infortune et le temple

- de la charité, ces jardins qu'une basse et stupide calomnie présente aujourd'hui comme un théâtre de scènes licencieuses! scènes dont l'invention se trouve dans des romans infâmes, et dont l'indigne plagiat nous et donné pour une vérité historique. Ce serait offenser la mémoire de Marie-Antoinette, que de la défendre plus longuement contre des outrages de ce genre.« Weber, *Mémoires*, S. 42.
140. Vaublanc, *Souvenirs*, S. 361.
141. Die falsche Angabe der Zahl der Häuser und die Festlegung auf zwölf Familien sprechen für eine solche Rezeption des Berichts in *Courier de l'Europe*. Es ist auch möglich, dass Vaublanc die Schilderung aus den eine Dekade früher erschienenen Memoiren Webers übernahm oder – das gilt für beide Autoren – diese Behauptung bereits ein etabliertes Gerücht war.
142. Chéry, *Vertu de Madame Élisabeth*, S. 31.
143. → Ökonomie
144. Laborde, *Description*, S. 97.
145. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 3, S. 41.
146. Ebd. Dass es sich bei Hirschfeld nicht notwendigerweise um tatsächlich bewohnte Gebäude handelt, wird dadurch klar, dass er angibt, dass der »angekündigt[e]« Mensch »nicht der zur Beschwerde und Slaverie herabgesetzte Mensch [ist], sondern der Mensch, der hier mit Freyheit, mit Geschmack und Vergnügen wohnt, der sich an den mannigfaltigen Szenen der Natur behagt«. In den *fabriques* findet damit also auch ein idealer Mensch seinen Ausdruck.
147. → Geschichtlichkeit
148. Schnitzer, *Höfische Maskeraden*, S. 224.
149. Mit »Weiblichkeit« ist in diesem Buch kein biologisches Geschlecht bezeichnet, sondern das Ergebnis einer zu einem gegebenen historischen Kontext spezifischen sozialen Konstruktion.
150. Fersen, *Diary*, S. 7.
151. Einschlägig dazu: Luhmann, *Liebe als Passion*; Laqueur, *Making Sex*.
152. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 100.
153. Vgl. Thomas, *La reine scélérate*; darin sind auch die wichtigsten Pamphlete wiederabgedruckt.
154. Stephan, *Corpus politicum*, S. 178.
155. Vgl. Foucault, *Die Anormalen*, S. 127–133.
156. Martin, *Dairy Queens*, S. 14.
157. → Ökonomie
158. Die weibliche Konnotation von Gärten ist bereits durch deren Metaphorisierung belegt: »Gärten waren also von Anfang an weiblich konnotiert; seit der Antike wurde der Frauenkörper in Gartenmetaphern – bevorzugt in der Metaphorik des Lustgartens – als ein Locus amoenus besungen.« Dorgerloh, *Weibliche und männliche Gartenräume*, S. 220.
159. Vgl. Beylier, *Le jardin du Palais de l'Élysée*.
160. Vgl. Martin, *Dairy Queens*, S. 140.
161. Vgl. Dorgerloh, *Love Pilgrims and Merry Hermits*, S. 143.
162. Vgl. Doktor, *Kritik der Empfindsamkeit*, S. 389 f.
163. Vgl. Knabe, *Schlüsselbegriffe*, S. 381.
164. Tatsächlich beschreibt Jean-Jacques Rousseau in seinen *Confessions* Frauen als eine besonders für, wie er das selbst nennt, »primitive« – das heißt im Sprachgebrauch der Zeit: »naive« – Musik empfängliche Gruppe. Er beobachtete diese, für ihn auch erotisch konnotierte Reaktion (Rousseau wollte die Tränen der Frauen mit seinen Lippen auffangen) bei einer Inszenierung seiner Oper *Le Devin du village*. Damit ist auch die Vermutung eines spezifisch weiblichen Rezeptionsvermögens artikuliert, was sich möglicherweise ebenso – wenngleich hierfür schriftliche Anhaltspunkte fehlen – auf die Architektur beziehen lässt; vgl. Simon, *Rousseau Among the Moderns*, S. 134 f.
165. → Natürlichkeit
166. Taylor, *Unbehagen an der Moderne*, S. 34.
167. Dass nun genau diese Kriterien ein Versprechen von Authentizität beinhalten, ist Teil der Paradoxie der Empfindsamkeit. Auf der einen Ebene wird die absolute Innerlichkeit verlangt, während auf der anderen Ebene Äußerlichkeiten Indizien für eben jene eingeforderte Innerlichkeit liefern.
168. Ausführlich und quellenreich nachgezeichnet ist dieser Prozess (und seine Vorgeschichte) in: Taylor, *Quellen des Selbst*.
169. Taylor, *Unbehagen an der Moderne*, S. 39.
170. Man könnte an dieser Stelle einwenden, dass viele (aber längst nicht alle!) Schilderungen, die Marie-Antoinette mit einer solchen

Vorstellung von Individualität belegen, erst nach deren Tod erschienen sind und damit zu einer Zeit, als eine solche Subjektvorstellung nicht mehr infrage gestellt wurde – diese Charakterisierung Marie-Antoinettes wäre dann im Kontext ihrer Rehabilitation zu verstehen. Durch ihre behauptete Individualität würde sie zum Opfer stilisiert, insofern sie als empfindsames Individuum für die Verbrechen der französischen Krone verantwortlich gemacht werden konnte. Eine solche Strategie muss man Autoren wie Edmond und Jules de Goncourt unterstellen; das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Stilisierung erst dadurch möglich wurde, dass Marie-Antoinette bestimmte Verhaltensweisen etablierte, die bereits in den 1780er Jahren so interpretiert wurden, jedoch zu diesem Zeitpunkt eine andere Wertung erfuhren.

171. Kantorowicz, *Zwei Körper des Königs*, S. 317.
172. Ebd., S. 320–338. Die Idee der Zwei-Körper-Lehre wurde bekanntermaßen in der Kunstgeschichte durch Louis Marin zu einer Drei-Körper-Lehre erweitert, insofern als auch die bildliche Darstellung von Herrschern als eigenständiger, repräsentierender (Zeichen-) Körper zu verstehen sei; vgl. Marin, *Porträt des Königs*.
173. Vgl. Hunt, *Many Bodies of Marie Antoinette*, S. 110. Barbara Vinken liegt also nicht ganz richtig, wenn sie mit Marie-Antoinettes Tod das »Ende der Zwei-Körper-Lehre« gekommen sieht; vgl. Vinken, *Marie-Antoinette*.
174. Diese Vorstellung zeigt sich bereits in dem Aufwand, der betrieben wurde, um Marie-Antoinette, noch vor ihr Vermählung mit dem Dauphin, ihrer österreichischen Herkunft zu entledigen. Die Goncourts beschreiben dieses räumlich-performative Ereignis, das am 7. Mai 1770 stattfand: »Il avait été construit, dans une île du Rhin, auprès de Strasbourg, un pavillon meublé par le garde-meuble du Roi et décoré de tapisseries représentant. [...] Ce pavillon devait être la maison de remise. La Dauphine mettait pied à terre dans la partie du pavillon réservée à la cour autrichienne. Là elle était déshabillée selon l'étiquette, dépouillée de sa chemise même et de ses bas, pour que rien ne lui restât d'un pays qui n'était plus le sien. R'habillée, elle se rendait dans la salle destinée à la cérémonie de la remise. [...] Marie-Antoinette se présente à sa nouvelle patrie; elle va au-devant de la France, émue, tremblante, les yeux humides et brillants de larmes. Elle paraît: elle triomphe.« Goncourt, *Histoire de Marie-Antoinette*, S. 15. Auch in diesem Ritual ist die politische Funktion des Körpers an einen leiblichen Körper (und an die Kleidung!) gebunden, der durch performative Handlungen, die räumlich gesteuert werden, erst hervorgebracht werden muss.
175. Vgl. Lefort u. Gauchet, *Über Demokratie*.
176. Leopold, *Corpus politicum*, S. 179.
177. Taeger, *Ludwig XVI.*, S. 165.
178. → Natürlichkeit
179. Meyer, *Fragmente*, S. 311 f.
180. Vgl. Jollet, *Interior in the Exterior*, S. 139.
181. Vgl. Ranum, *Refugien der Intimität*.
182. Dies führte auch, wie die Marie-Antoinette diffamierende Pamphletliteratur, zu einer Schwierigkeit im Prozess vor dem Revolutionstribunal. Robespierre ging davon aus, dass sowohl die Tugendhaftigkeit der Königin als auch ihre dem Hof und der dynastischen Genealogie schadenden vermeintlichen Ausschweifungen kontraproduktiv sein oder sogar als konterrevolutionär erachtet würden, sollten sie im Prozess zu Anklagepunkten werden; vgl. Hardman, *Marie Antoinette*, S. 161.
183. Eine ähnliche Bildformel wählte auch Paul Delaroche für sein Gemälde *Marie-Antoinette devant le tribunal* (1851, Forbes Collection, New York). Man kann hier, wie bei Hamilton, eine Spannung zwischen Passivität und Teilnahmslosigkeit auf der einen (und damit der Einlösung eines vermeintlich antiken Ideals, das im Verdikt des Zeigens von Schmerz besteht) und einer expressiven Darstellung auf der anderen Seite ausmachen.

## Theatralität

1. Vgl. Raissac, *Mique*, S. 148–154. Eine ausführliche und kritische Aufarbeitung der Bau- und Nutzungsgeschichte des Theaters im *Petit*

- Trianon* steht noch aus. Einen Überblick liefern: Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 102–112, 142–161; Irisarri, *Teatro de Maria-Antonieta*.
2. Vgl. Schramm, *Theatralität*, S. 56.
  3. Vgl. Iser, *Das Fiktive und Imaginäre*, S. 504–515.
  4. Fischer-Lichte, *Theatralität und Inszenierung*, S. 20.
  5. Ebd., S. 18.
  6. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 38.
  7. Vgl. zur Theaterkritik vor dem 18. Jahrhundert: Barish, *Anti-theatrical Prejudice*, insbes. S. 5–255 (zu Platon: S. 5–37), und die Literaturhinweise bei Heeg, *Phantasma der natürlichen Gestalt*, S. 15.
  8. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 61. → Natürlichkeit
  9. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, S. 124.
  10. Ebd.
  11. Derrida, *Grammatologie*, S. 522.
  12. Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, S. 20.
  13. Den Begriff entleihe ich Lehmann, *Blick durch die Wand*, insbes. S. 87–119.
  14. → Ökonomie
  15. Derrida, *Grammatologie*, S. 524. Auch Jean Starobinski erkennt in Rousseaus Apologie des Festes ein Mittel zur Schaffung »der Epiphanien der Transparenz, von denen Rousseau geträumt hat«. Vgl. Starobinski, *Rousseau*, S. 140–147, hier S. 145.
  16. → Natürlichkeit
  17. So der Buchtitel von Günter Heeg: *Phantasma der natürlichen Gestalt*.
  18. Vgl. Jaucourt, *Théâtre*, S. 230 u. passim.
  19. Vgl. Jaucourt u. Le Blond, *Jardin*.
  20. → Körper
  21. Vgl. La Gorce, *Les spectacles de l'extraordinaire*, S. 161.
  22. Ausnahmen dazu bilden die im 18. Jahrhundert populären Singspiele, die, meist von Amateuren aufgeführt, nicht selten in Gärten vor kleinem (das heißt: privatem) Publikum inszeniert wurden.
  23. Zitiert nach Hunt u. Willis, *Genius of the Place*, S. 11.
  24. Boettiger, *Reise nach Wörlitz*, S. 66.
  25. Louis Carrogis, genannt Carmontelle, der Architekt des *Parc Monceau* und Verfasser der zugehörigen Beschreibung *Jardins de Monceau*, war der Hauptvertreter einer solchen Position; vgl. Oostvelt, *Ut pictura hortus*. Der Architekturtheoretiker Nicolas Le Camus de Mézières empfahl ebenfalls, die für das Theater entwickelten (Perspektiv-)Effekte auf den Garten anzuwenden, und benannte mit Giovanni Niccolò Servandoni ein Vorbild, das in den 1750er Jahren zu den führenden Bühnengestaltern gehörte. Wie genau dieser Transfer jedoch umzusetzen sei, wurde nicht erläutert; vgl. Le Camus, *Génie de l'architecture*, S. 5 f.
  26. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 56.
  27. »On a donc plus de raison d'appeller scènes théâtrales, que tableaux, les dispositions méditées dont on embellit les nouveaux parcs.« Ebd.
  28. Ebd., S. 56 f.
  29. Ebd., S. 58.
  30. Ebd., S. 57.
  31. Ebd.
  32. Ebd., S. 55–61.
  33. Ebd., S. 58.
  34. → Körper
  35. Heeg, *Phantasma der natürlichen Gestalt*, S. 64.
  36. Diderot selbst benutzt den Begriff *Vierte Wand* nicht, lediglich von *Wand (mur)* ist die Rede. In der Forschung herrscht Unklarheit darüber, wann dieser Begriff zuerst auftauchte. Die zentralen Einsichten in Diderots Konzept der *Vierten Wand* verdanke ich Lehmanns herausragendem Buch *Blick durch die Wand*.
  37. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 238.
  38. Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst*, S. 284.
  39. Die Trennung zwischen Zuschauer\*innen und Bühne war im Theater in der Mitte des 18. Jahrhunderts noch nicht vollzogen. Auf der Bühne saßen (wenn sie nicht selbst auf der Bühne umhergingen oder in Gespräche vertieft waren) Personen der höheren Stände, die sich, den Schauspieler\*innen nicht unähnlich, auch dem übrigen Publikum darboten. Von einer geschlossenen Bühnenhandlung oder einer geplanten Illusion für einen homogenen Zuschauerraum konnte nicht die Rede sein.
  40. Wenn Diderot an anderer Stelle davon spricht, dass die Theaterzuschauer\*innen bestenfalls so sehr in das Bühnengeschehen hineingezogen werden, dass sie jeden Moment aufsprin-

- gen möchten, um in die Handlung einzugreifen, stellt dies nicht die *Vierte Wand* infrage, sondern es ist gemeinsam mit dieser als ein konstanter und unauflösbarer Schwebezustand zwischen passiver Beobachtung und aktiver Partizipation zu fassen.
41. Lehmann, *Zuschauer als Paradigma*, S. 164.
  42. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild*, S. 14.
  43. Diderot, *Dorval und ich*, S. 170.
  44. Friedrich Kittler erkennt darin sogar die Aufhebung aller »fundamentalen Trennungen des abendländischen Theaters – Schauspieler/Publikum, Autor/Held, Aufgeführtes/Aufführung«; Kittler, *Erziehung ist Offenbarung*, S. 20.
  45. Vgl. Diderot, *Paradox über den Schauspieler*. Zum Kontext und zur Abgrenzung von früheren Schauspiel- und Theaterkonventionen: Geitner, *Sprache der Verstellung*; Košenina, *Anthropologie und Schauspielkunst*. Das *Paradoxe sur le comédien* ist oft als Gegensatz zu Diderots früherer Theatertheorie gelesen worden. Exemplarisch dazu: Frantz, *Du spectateur au comédien*; Behrens, *Diderots gemimte Körper*. Zur Kritik daran, die die wichtigste Grundlage für meine Ausführungen bietet: Lehmann, *Blick durch die Wand*, S. 229–247.
  46. Vgl. Lehmann, *Blick durch die Wand*, S. 186.
  47. Rebentisch, *Kunst der Freiheit*, S. 67.
  48. Roland Barthes und Günther Heeg gehen davon aus, dass Diderot seinen Theaterbegriff aus seiner Auseinandersetzung mit Gemälden ableitete, er mit den Mitteln des Theaters etwas zu erreichen suchte, was zuvor nur die Malerei geschafft hatte. Mich interessieren neben offensichtlichen Gemeinsamkeiten aber auch die Widersprüche, Unvereinbarkeiten und das je Spezifische von Theater und Malerei; vgl. Heeg, *Phantasma der natürlichen Gestalt*, S. 53–82; Barthes, *Diderot, Brecht, Eisenstein*, S. 95 f.
  49. Lehmann, *Blick durch die Wand*, S. 98.
  50. Diderot, *Dorval und ich*, S. 172 f.
  51. Ebd., S. 192.
  52. Vgl. Diderot, *Salon von 1765*, S. 547–553.
  53. Heeg, *Szenen*, S. 260.
  54. Historisch betrachtet, fand zu diesem Zeitpunkt auf dem Theater eine Verschiebung in der Themenwahl der Stücke statt. An die Stelle der höfischen Repräsentation (sei es auch nur durch ein allegorisches Programm) trat die Intimsphäre der Familie. Auch dieser Wechsel vollzog sich nicht lediglich inhaltlich durch die Entwicklung des bürgerlichen Trauerspiels mit einem anderen Personenrepertoire und einer neuen Aufführungspraxis, sondern ebenfalls räumlich. Sowohl die Verortung der Handlung innerhalb des Stücks als auch eine sukzessive Veränderung der Theaterarchitektur weisen auf zwei Eigenschaften des neuen räumlich-architektonischen Paradigmas hin: Häuslichkeit und Abgeschlossenheit. Paradoxerweise ereignete sich dieser Wechsel, der zumeist als Rückzug beschrieben wird, just in dem Moment, in dem die bestimmende Klasse, das Bürgertum, überhaupt erst in der Öffentlichkeit sichtbar wurde.
  55. Vgl. Fried, *Absorption and Theatricality*.
  56. Ebd., S. 104.
  57. Ebd., S. 104 f.
  58. Ebd., S. 68.
  59. Vgl. ebd., insbes. S. 131–143.
  60. Ebd., S. 131 f.
  61. Vgl. Diderot, *Salon von 1767*, S. 72–123.
  62. Fried, *Absorption and Theatricality*, S. 51 u. passim.
  63. Pippin, *Authenticity in Painting*, S. 583.
  64. Diderot geht es nicht um die Formulierung eines Theatermodells nach (von ihm selbst festgelegten) Kriterien oder Rezeptionsmodellen der Malerei. Zwar gibt es gewisse Überschneidungen, doch kommt es nicht zu einer Deckungsgleichheit.
  65. Exemplarisch ist François Hédélins *La pratique du théâtre*; vgl. Kolesch, *Theater der Emotionen*, S. 139–146.
  66. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 98 f.
  67. Mallet, *Acteur*.
  68. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 100.
  69. Lehmann, *Blick durch die Wand*, S. 98.
  70. Damisch, *Ursprung der Perspektive*, S. 391.
  71. Die Bühnensituation von *Der natürliche Sohn* wird folgendermaßen beschrieben: »Die Bühne ist ein Saal, in welchem ein Klavier, Stühle, Spieltische, auf einem von diesen Tischen ein Damenbrett, auf einem andern einige geheftete Bücher, auf der Seite ein Nährarm und zuletzt ein Kanapee zu sehen sind.« Diderot, *Der natürliche Sohn*, S. 15. Ähnlich auch im *Hausvater*: »Das Theater stellt einen Gesellschaftssaal vor, der mit Tapeten, Spiegeln, Gemälden, Uhren etc.

- ausgeziert ist. Es ist der Saal des Hausvaters.« Diderot, *Der Hausvater*, S. 185. Theoretisch formuliert Diderot seine Vorstellung von der Bühnendekoration in: Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst*, S. 313 f.
72. Vogel, *Aus dem Grund*, S. 55.
73. Diderot, *Von der dramatischen Dichtkunst*, S. 338 f.
74. Vgl. Lehmann, *Blick durch die Wand*, S. 97.
75. → Natürlichkeit → Körper
76. → Natürlichkeit
77. Buttlar, *Landsitz*, S. 64.
78. Vgl. zur bild- und staats-theoretischen Funktion der Endlichkeits- und Unendlichkeitsmetaphorik in Versailles: Schneider, *Erste Ursache*, insbes. S. 235-263.
79. Vgl. Gamper, *Die Natur ist republikanisch*, S. 114-174.
80. Buttlar, *Landsitz*, S. 79.
81. Walpole, *Modern Gardening*, S. 138.
82. Ebd., S. 149.
83. → Architekturobjekte
84. Walpole, *On Modern Gardening*, S. 147.
85. Vgl. Herzog, *Hubert Robert und das Bild im Garten*, S. 162-164.
86. Von Boucher existiert ein Gemälde mit dem Titel *Le Hameau d'Issé*, das – obwohl der Nachweis dafür noch nicht erbracht wurde – in der Forschung für eine Skizze für ein Bühnenbild zu eben jener Oper gehalten wird; vgl. Wakefield, *Boucher*, S. 28.
87. In jüngerer Zeit beispielsweise von Newton, *Versailles, côte jardins*, S. 211: »La reine aimait tenir elle-même des rôles dans des pièces comme *Le Devin du village*, de Jean-Jacques Rousseau, ou autres distractions pastorales où elle interprétait des bergères. Bientôt, le théâtre déborda sur la réalité. Non contente de jouer sur scène les villageoises, Marie-Antoinette eut envie de vivre ses rôles »pour de vrai«. Telle fut origine de sa dernière création au Petit Trianon: le Hameau.«
88. Carrott, *Hameau de Trianon*.
89. Vgl. ebd., S. 23-25.
90. → Natürlichkeit
91. Carrott, *Hameau de Trianon*, S. 24. Zugleich konkretisiert er die möglichen Aussichtspunkte mit Blick auf den *Hameau de la Reine*: »Furthermore, if this line of reasoning is pursued, one could see the lake as the pit and the shores of the lake, between the hamlet and the ruin [sic!], as the large orchestra for this outdoor theatre. Thus the »successful« views of the Moulin are those that would normally be seen by an audience facing that stage set. The same applies for the »successful« and »unsuccessful« views of the Manor House and the other structures.«
92. → Körper
93. Daneben fanden in Chantilly – wobei unklar ist, ob der *Hameau* dafür den Ort darstellte – Feste statt, bei denen lokale Bauern und Bäuerinnen sich selbst spielten; vgl. Hays, *Landscapes within Buildings*, S. 173.
94. Beispielsweise wird, aus völlig unerfindlichen Gründen, Nostradamus von den Toten erweckt, um der Prinzessin Louise ein Kompliment zu machen; vgl. Laujon, *Fête villageoise*, S. 28-30.
95. Ebd., S. 45.
96. → Bestand
97. Vgl. Lehmann, *Blick durch die Wand*, S. 99 u. passim.
98. Vgl. Derrida, *Grammatologie*, S. 524 f. An dieser Stelle lohnt es sich auch, den unmittelbaren Zusammenhang dieser Behauptung zu zitieren: »Was aber ist eine Szene, auf der es nichts zu sehen gibt? Es ist der Ort, wo der Zuschauer, indem er selbst spektakulär, Spektakel wird, nicht mehr Sehender, noch Gesehener sein wird, wo er in sich die Differenz zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, dem Dargestellten und dem Darsteller, dem betrachteten Objekt und dem betrachtenden Subjekt auslöschen wird. Die Präsenz wird erfüllt sein, aber nicht in der Art eines Objekts, das präsent ist, um gesehen zu werden, um sich der Intuition hinzugegeben wie ein empirisches Individuum oder wie ein eidos, welches sich davor oder ganz dagegen hält; sondern wie die Intimität einer Selbstpräsenz, als Bewußtsein oder Empfindung des Bei-sich-Seins, der Eigentlichkeit.«
99. Vgl. Bentham, *Panopticon Writings*; Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 251-292.
100. Foucault, *Überwachen und Strafen*, S. 264.
101. Ebd., S. 131.
102. Rousseau, *Briefan d'Alembert über das Schauspiel*, S. 462 f.
103. → Ökonomie → Geschichtlichkeit



104. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 41 f.
105. → Ökonomie
106. Voght, *Flotbeck in ästhetischer Ansicht*, S. 16.
107. Ligne, *Coup d'œil*, S. 349. Gleichzeitig gibt Ligne an, dass die gesamte Anlage durch eine Abgeschlossenheit geprägt sei, die keine Blicke von außen – wohl aber *nach* außen – zuließe: »La rue qui entoure la pièce d'eau de l'île de Flore, joue à merveille au travers du bois de haute futaie que j'ai planté très serré, pour que les passants qui sont vus, ne voient pas ce qui s'y passe.« Ebd.
108. → Körper
109. Mecke, *Prozess der Authentizität*, S. 88.
110. Diderots »Theater der Echtheit«, Rousseaus »Theater ohne Darstellung«, Watelets Idee des Mitspielens, das panoptische Ausgesetztsein einer Beobachtung in Belœil und die Inszenierung von »echten« Körpern im *Hameau de la Reine* blieben, das muss an dieser Stelle wiederholt werden, Modelle und Idealvorstellungen. Die Realitätsbedingungen des Theaters beziehungsweise die entsprechenden Situationen in Gartenanlagen verunmöglichen es – sowohl bei den »Zuschauer\*innen« als auch bei den »Schauspieler\*innen« – trotz allem betriebenem Aufwand zur Steigerung von Authentizität, den Charakter der Inszenierung und die damit einhergehenden Erwartungshaltungen zu unterlaufen.
111. Schwarte, *Gleichheit und Theaterarchitektur*, S. 44.
112. → Ökonomie
7. Krause, *Maison de plaisance*, S. 11.
8. Vgl. Jacquart, *La crise rurale en Île-de-France*, insbes. S. 643–748.
9. Vgl. Krause, *Maison de plaisance*, S. 11.
10. Ebd. Eine ähnliche Tendenz macht auch John Barrell für den aristokratischen Geschmack in England um 1700 aus, weshalb man diese – trotz der unterschiedlichen gesellschaftlichen Entwicklungen – durchaus als gesamteuropäisches Phänomen beschreiben kann: »If we were to judge by the art of the period, we would come to the conclusion that in the decades after the Restoration the chief characteristic of the truly aristocratic attitude was disregard for the productivity of one's estate, and an easy unconcern for what, in the necessary extravagance of daily life, one wasted.« Barrell, *Dark Side*, S. 9.
11. Elias, *Höfische Gesellschaft*, S. 365. Einen Schritt weiter als Elias geht Jean-Pierre van Elslande, der die Pastorale des 17. Jahrhunderts als eine mit den Konzepten der *dévotion* und *libertinage* in Verbindung stehende Flucht aus der Realität einstuft; vgl. Elslande, *L'imaginaire pastoral du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Auch wenn an Elias' Analyse darin problematisch ist, dass er den Adel kollektiv psychologisiert, die Begriffe »Landleben« und »Natur« oft synonym verwendet und er die enorme Veränderung sowohl des Landlebens als auch dessen ästhetische Verarbeitung in den von ihm behandelten zwei Jahrhunderten kaum beachtet und eher von einer gleichbleibenden Referenz ausgeht, ist seine Untersuchung allein deshalb wichtig, weil er den Nachweis erbringt, dass sich das Selbstverständnis des Adels im 17. und 18. Jahrhundert in der Auseinandersetzung mit dem Landleben herausbildete.
12. Die Bezeichnungen Anacreontik, Bukolik, Ekloge, Georgik und Pastorale verweisen alle auf eine lange Tradition in der Nachfolge von Vergils *Bucolica* und *Georgica* und sind nicht synonym. Wichtig für diesen Zusammenhang ist, trotz aller Unterschiede und begrifflichen Feinheiten, die Tatsache, dass es sich bei ihnen allen um Abstufungen einer Idealisierung des Landlebens handelt; vgl. allgemein: Garber, *Arkadien*; ders., *Europäische Bukolik*; Iser, *Das Fiktive und Imaginäre*, insbes. S. 60–157; Alpers, *What is Pastoral?*; für England: Low, *Georgic*

## Ökonomie

1. Baraton, *Marie-Antoinette et l'art des jardins*, S. 116.
2. Vgl. Ackerman, *Villa*, insbes. S. 35–61.
3. Das Standardwerk hierzu ist: Krause, *Maison de plaisance*.
4. Vgl. Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, 5. Buch, S. 15–17, u. 9. Buch, S. 2–4.
5. Ackerman, *The Villa*, S. 9.
6. Bary, *L'esprit de cour, ou les conversations galantes*, S. 357 f.

- Revolution*. Eine der wenigen Untersuchungen, die einen Gesamtüberblick zu Arkadien in der bildenden Kunst bieten, ist die methodisch unzureichende und lückenhafte Studie: Maisak, *Arkadien*; ebenfalls nicht mehr aktuell: Freedman, *Classical Pastoral*.
13. McKeon, *Pastoral Revolution*, S. 268.
  14. Wobei der Begriff *fête galante* im 18. Jahrhundert noch wenig Verwendung fand und auch keine Bildgattung beschrieb; entsprechend war er in seiner Definition dehnbare. Die Akademie war sich über Watteaus Gemälde *Pèlerinage à l'île de Cythère*, das er als Aufnahmestück eingereicht hatte, uneins, und man vermerkte bezüglich des Inhalts schlicht »une fête galante«, was zu diesem Zeitpunkt aber noch nicht als Gattung gemeint war. Erst der Watteau-Schüler Jean-Baptiste Pater wurde als Maler der *fêtes galantes* in die Akademie aufgenommen; vgl. Michel, *Célèbre Watteau*, insbes. S. 165–188.
  15. Vogtherr, *Fête galante im 18. Jahrhundert*, S. 31.
  16. Garber, *Arkadien und Gesellschaft*, S. 56. Garber erkennt in der Beliebtheit der arkadischen Pastoreale am Hof einen Bezug auf das neostoizistische *constantia*-Ideal – verkürzt gesagt: die Abtrennung des seelischen Innenlebens durch eine Beherrschung der äußerlichen Regungen –, welches die Schäfer\*innen verkörperten. Die Schäfer\*innen der Pastoreale sind damit mittels einer für den Adeligen vorbildlichen Eigenschaft charakterisiert, in der sich Letzterer – allen nicht-adeligen Attributen zum Trotz – wiedererkennen kann.
  17. Barrell, *Dark Side*, S. 11.
  18. Für den Begriff des »Allochronismus« vgl. Fabian, *Time and the Other*. → Geschichtlichkeit
  19. Barrell, *Dark Side*, S. 14.
  20. → Körper
  21. »Elle avait, dans les jardins de Trianon, pendant l'été, un bal tous les dimanches. Là étaient reçues toutes les personnes vêtues honnêtement, et surtout les bonnes avec les enfants. Elle dansait une contradanse, pour montrer qu'elle prenait part au plaisir auquel elle invitait les autres. Elle appelait les bonnes, se faisait présenter les enfants, leur parlait de leurs parents et les comblait de bontés bienveillantes. Ordinairement presque toute la famille royale était avec elle. J'ai vue plusieurs fois ce bals, tels qu'on n'en avait pas encore vus en France, et j'avoue que je partageais les craintes de plusieurs personnes sur le danger de se familiariser ainsi.« Vaublanc, *Souvenirs*, S. 230 f.
  22. Gruber, *Les grandes fêtes*, stellt die umfangreichste Quellensammlung und deren Aufarbeitung dar. Desjardins erwähnt Pläne aus dem Jahr 1784 für einen »bal rustique sous une tente, comme au village«, die aber nicht umgesetzt wurden. In den von ihm genannten Quellen aus den Archives Nationales (AN O/1/3070) findet sich kein entsprechender Hinweis; Desjardins, *Petit-Trianon*, S. 273.
  23. Vgl. Gruber, *Les grandes fêtes*, S. 128–132.
  24. La Roche, *Journal*, S. 553.
  25. Ebd., S. 554.
  26. Vgl. zur Datierung und zur Geschichte des Titels: Trey, *Temple de l'amour*.
  27. → Theatralität
  28. Nau, *Hohenheim*, S. 72; dort ist auch das entsprechende Dekret zitiert.
  29. Ob es sich dabei um sozialkritische Malerei handelt, wie etwa Max Raphael argumentiert, oder ob die Bilder nicht ebenfalls das »einfache Landleben« verklären, sei dahingestellt. Wichtig ist, dass die Brüder Le Nain klassische Darstellungskonventionen ignorierten und ihnen so eine vergleichsweise wirklichkeitsnahe Abbildung der verarmten ländlichen Bevölkerung glückte beziehungsweise ein solcher Anspruch formuliert wurde; vgl. Raphael, *Geschichte und Geschichtsbilder*, insbes. S. 36 f. »Wirklichkeitsnah« heißt in diesem Zusammenhang nicht, dass die Bilder der Brüder Le Nain als »dokumentarische« Zeugnisse verstanden wurden, sondern dass sie sich im Sinne eines programmatischen Realismus gegen die zeittypische Idealisierung des Landlebens wandten, woraus freilich eine neue Form der Verklärung entstand. Mitte der 1750er Jahre bezeichnete man die Le Nains retrospektiv auch als »peintres de bambochades«, ein Begriff, der damals synonym mit »peinture de genre« benutzt wurde: »On appelle aussi, dans le langage plus sérieux de la Peinture, *Bambochade*, une sorte de genre qui embrasse la représentation de la nature rustique, les habitations des Villageois, leurs usages ou leurs mœurs vulgaires.« Watelet, *Bambochade*, S. 173.

30. Félibien, *Gespräche*, S. 163.
31. Fontenelle, *Poésies pastorales*, S. 53; vgl. Wyngaard, *From Savage to Citizen*, S. 26. Zum Begriff der »belle nature« im Gegensatz zur »vrai nature« und zu seinem Platz in der klassischen Ästhetik: Chouillet, *Esthétique des lumières*, S. 60–63. → Natürlichkeit
32. Vgl. Du Bos, *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 191–202.
33. Ebd., S. 181 f.
34. Damerau, *Wahrheit*, S. 413.
35. Auch wenn Du Bos hier ausschließlich von Menschen spricht, meint er die gesamte Lebensrealität der dörflichen Bevölkerung.
36. Du Bos, *Réflexions critiques*, Bd. 1, S. 172.
37. Ebd., S. 171. In Bezug auf die Malerei ist Nicolas Lancret zu nennen, der solche Kniffe anwendete, um seine *fêtes galantes* glaubhafter zu machen. Er verfrachtete beispielsweise die Rast während einer Jagd in die Umgebung einer *fête galante*; vgl. zu Lancret: Vogtherr, *Fête galante im 18. Jahrhundert*, insbes. S. 35.
38. Ohne von einem direkten Einwirkungsverhältnis auf die Ästhetik auszugehen, ist zu bemerken, dass sich ab etwa 1700, also noch in der Zeit vor Du Bos, auch ein Diskurs zu etablieren begann, der auf die verarmte Landbevölkerung und die vernachlässigten ländlichen Regionen verwies. Wichtige Autoren, die sich auch für ein Reformprogramm aussprachen, waren etwa François Fénelon, Pierre Le Pesant de Boisguilbert und Sébastien Le Prestre de Vauban. Wie auch in der Kunst, allerdings erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts, moralische Argumente verhandelt wurden, zeigt etwa die Malerei Jean-Baptiste Greuzes.
39. Mit Blick auf das Subjektverständnis des Adels ist es wichtig, dass das, was aus bürgerlicher Sicht als Müßiggang oder Nicht-Arbeit bezeichnet (und kritisiert) wurde, in seinem standesspezifischen Kontext betrachtet wird. Pierre Saint-Amand spricht von der »privileged idleness« als das »virtual birthright« der Aristokratie (Saint-Amand, *Pursuit of Laziness*, S. 10). Im ökonomischen Sinn war das tatsächlich keine Arbeit oder zumindest unproduktive Arbeit, jedoch leistete die Aristokratie – neben ihren politischen Ämtern, die an ihren Status gebunden waren – durch diese vermeintlich unproduktiven Tätigkeiten tatsächlich Arbeit, insofern dies für den Standeserhalt und die Konstitution der Subjektivität notwendig war. Wenn im Folgenden von Arbeit und Ökonomie die Rede ist, meint dies immer eine Form der materiellen und körperlichen Produktion, die – zumindest als Idealvorstellung – auch einen Ertrag zur Reproduktion erbringt.
40. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, S. 130 f.
41. Zu Switzer und dessen Idee der Einbeziehung ländlicher Gebäude: Klostermann u. a., *Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle*, S. 155.
42. Bei Vitruv – und in dessen Nachfolge stehen fast alle architekturtheoretischen Schriften bis zum 18. Jahrhundert – ist im Kapitel »Theorie der landwirtschaftlichen Gebäude« keine Rede von Bauschmuck. Erwähnt wird lediglich, »daß hier immer die Schönheit dem landwirtschaftlichen Nutzen untergeordnet sey«; Vitruv, *Baukunst*, Bd. 2, 6. Buch, 9. Kapitel, S. 36. Damit ist bereits ein in der Geschichte der Architekturtheorie verankerter Grund genannt, weshalb ländliche Gebäude in der Architekturgeschichte keinen oder nur einen randständigen Stellenwert innehaben. → Geschichtlichkeit
43. → Natürlichkeit → Geschichtlichkeit
44. Jean Cuisenier, der mit *La maison rustique* ein ethnologisches Standardwerk zu dieser Fragestellung geschrieben hat, widmet sich lediglich in drei Absätzen der »Behaglichkeit und Schönheit« der vernakulären Bauten und bezieht sich dabei ausgerechnet auf John Claudius Loudons *An Encyclopaedia of Cottage, Maison rustique*, S. 241–243.
45. Vgl. ebd., S. 229–279.
46. Vgl. Zur »normannischen« Architektur, die oft als Vorbild für den *Hameau de la Reine* gehandelt wird: Brier u. Brunet, *Normandie*; Malnic-Dybman, *Maisons de Normandie*. → Geschichtlichkeit
47. Ziel dieser Überlegung ist keine Motivgeschichte, die das Dorf als Gegenstand in seinem Wandel in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts nachzeichnet. Stattdessen dienen diese kurzen Ausführungen, die sich

- entschieden auf nur ein exemplarisches Beispiel stützen (man hätte an dieser Stelle auch über Claude Audran, Jean Berain, Nicolas Lancret oder Christophe Huet schreiben können), dem Nachweis, dass ähnliche, aber nicht deckungsgleiche Phänomene in unterschiedlichen Bereichen gleichzeitig auftauchten. Die Beziehung zwischen gemalten Dörfern und *hameaux* war demnach keine der Einflussnahme (in welche Richtung auch immer), sondern beide stellten eigenständige, aber gleichwohl auf vielfache Weisen verknüpfte Elemente eines kulturellen Kontexts dar. Das Dorf als Gegenstand begegnet in allen möglichen kulturellen und wissenschaftlichen Bereichen der Spätaufklärung und Empfindsamkeit. Allein die Parallelität ist aber kein hinreichender Grund, um das eine mit dem anderen zu rechtfertigen, viel eher geht es um die grundlegenden Mechanismen und Verschiebungen, die das Auftauchen dieses Phänomens und dessen neue Bewertung plausibilisieren können.
48. Laborde, *Description*, S. 41.
49. Boucher kann nicht auf einen Maler des Galanten reduziert werden, weist sein Œuvre doch eine Vielzahl von durchaus rustikalen Dorf- und Bauernhofdarstellungen auf. Labordes Gegenüberstellung von Boucher und Watteau versus Greuze scheint diese Arbeiten zu ignorieren oder zugunsten einer Zuspitzung – zu Recht – auf Bouchers Hauptthemen zu fokussieren.
50. Vgl. Salmon, *La France ou L'Agriculture*, S. 188; Clavilier, *Céres et le laboureur*, S. 32 f.
51. Vgl. Asselain, *Histoire économique*, S. 27–52.
52. → Natürlichkeit
53. Zitiert in: Opperman, *Oudry*, S. 195.
54. Was John Macarthur für England in Anspruch nimmt, gilt auch für die Situation in Frankreich: »The cottages of rural works in eighteenth-century Britain were dirty, crowded and inadequate in weather protection. [...] Cottages were probably less unsanitary than most housing in cities at the time, but they were the original objects of phobic disgust at the poor as a class. [...] From the point of view of the propertied classes and their architects, cottages were vectors of disease and indicative of a raft of ancient illogical customary rights impeding the rationalization of land tenure and agriculture.« Macarthur, *Picturesque*, S. 115.
55. Die hier zitierten Ausschnitte finden sich etwa als deutsche Übersetzung im ersten Band der *Ephemeriden der Menschheit* (1780) unter dem nicht auf Gärten verweisenden Titel *Einige Ideen über die Landökonomie, sowol in Frankreich als in verschiedenen andern Ländern von Europa*. Entsprechend ist davon auszugehen, dass Girardins Text nicht nur unter gartentheoretischen Gesichtspunkten rezipiert wurde, sondern auch für die Agrarwirtschaft relevant war.
56. Girardin, *De la composition*, S. 52.
57. Ebd., S. 109 f.
58. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 40.
59. Während Vitruv den Wind – und damit die frische Luft – aus der Stadt fernhalten wollte, machten sich Architekten, Städteplaner und Mediziner des 18. Jahrhunderts für ein Zirkulationsprinzip stark: Nur zirkulierende, frische Luft sei gesundheitsfördernd, weshalb Gebäude in genügendem Abstand zueinander stehen müssten; vgl. Vitruv, *Baukunst*, Bd. 1, 6. Buch, 4. Kapitel, S. 31–38.
60. Corbin, *Pesthauch*, S. 109.
61. Zu den Autoren gehören etwa Louis François Ramond de Carbonnières, Mathieu Géraud und Jean-Jacques Rousseau; vgl. ebd., S. 101–118, insbes. S. 109 f.
62. Vgl. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 90 f.
63. → Theatralität
64. Der Schweizer Schriftsteller Karl Viktor von Bonstetten erwähnt in einem gartentheoretischen Text die schlechte Lage Versailles: »Nichts in einer Gartenanlage ist schwerer, wichtiger und – vernachlässigter, als die Wahl der Gegend, wo man sie anlegen will, und die Stelle, wo das Wohnhaus hingesetzt werden soll. Oft haben die reichsten, mächtigsten Herren, wie ein Ludwig XIV., die Natur (wie in Versailles) verachtet und sind hart dafür bestraft worden [...]. In der Wahl der Lage des Hauptgebäudes sollte Gesundheit, Wärme und Bequemlichkeit, nicht Aussicht, zum ersten Augenmerk genommen werden.« Bonstetten, *Über die Gartenkunst*, Bd. 2, S. 31. Vgl. zur sanitären Situation in Versailles allgemein: Newton, *Hinter den Fassaden*, insbes. S. 77–91, 169–182; zur Entwicklung der

- Toilette im Zusammenhang des entstehenden Anspruchs von Komfort im Frankreich des 18. Jahrhunderts: DeJean, *Age of Comfort*, S. 80–92.
65. Vgl. Girardin, *De la composition*, S. 48.
66. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 154.
67. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 34.
68. Vgl. Corbin, *Pesthauch*, S. 110.
69. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 32.
70. Ligne, *Coup d'œil*, S. 349. Diese Eigenschaften werden bei Ligne auch als Gegensätze zur Stadt beschrieben: »Je crains l'air de ville, et le lui fais éviter par le genre e maisons que j'y bâtis de temps en temps.«
71. Mason, *English Garden*, S. 161.
72. Halem, *Blicke*, S. 100. Etwas später beschreibt er das »Dörfchen« in Ermenonville, das aber »weniger geputzt, wie in Trianon« sei, womit die außerordentliche Reinlichkeit des *Hameau de la Reine* erneut unterstrichen wird; ebd., S. 135.
73. Batteux, *Les Beaux-Arts*, S. 27. → Natürlichkeit
74. Vidler, *Architecture and Social Reform*, S. 289.
75. Ledoux, *L'architecture*, S. 103.
76. Vgl. ebd., S. 104–106; Vidler, *Architecture and Social Reform*, S. 302.
77. Ledoux, *L'architecture*, S. 102.
78. Vgl. Foucault, *Geburt der Biopolitik*.
79. Wallenstein, *Biopolitics*, S. 15.
80. Vgl. Corbin, *Pesthauch*, S. 123–125.
81. Vgl. Maudlin, *Idea of the Cottage*, S. 48 u. passim.
82. Troßbach, *Dorf*, S. 1087.
83. Jaucourt, *Hameau*, S. 34.
84. Troßbach, *Dorf*, S. 1088.
85. Vgl. ebd., S. 1090.
86. Im Hohenheimer *Dörfle* waren zwei sakrale Gebäude vorhanden: die »Gothische Kirche mit dem Kartäuser Kloster« und eine »Gothische Kapelle«.
87. Jaucourt, *Hameau*, S. 34.
88. *Le Cicerone de Versailles*, S. 99.
89. Higonnet, *Architect of Royal Intimacy*, S. 33.
90. Béaur, *Histoire agraire*, S. 25.
91. Vgl. zur Geschichte der (politischen) Ökonomie Frankreichs: Asselain, *Histoire économique*, insbes. S. 71–109. Entsprechend kann auch das Argument von Kunsthistorikern wie John Barrell, dass die Darstellung von Bauern und Bäuerinnen in der Malerei des 18. Jahrhunderts eine Reaktion auf die Industrialisierung darstellte, nicht auf den französischen Kontext übertragen werden; vgl. Barrell, *Dark Side*.
92. Als landwirtschaftliche Betriebe werden hier all diejenigen Einrichtungen bezeichnet, die zur Versorgung Ackerbau und Viehzucht betreiben. Ausgeschlossen sind damit der botanische Garten, der wissenschaftlichen Zwecken diene, der *Potager du Roi*, der eine Experimentierstätte für den Anbau von beispielsweise exotischen Früchten war, und die Menagerie, die der Zucht und Zurschaustellung seltener Tiere gleichermaßen diene. In der Aufzählung dieser Bereiche zeigt sich jedoch, dass es in Versailles ein dezidiertes Interesse an (teils progressiven) Methoden der Agrikultur, Pflanzenzüchtung und Tierhaltung gab. Einschlägig zu diesem Themenfeld: Saule, *Sciences et curiosités*.
93. Vgl. Maroteaux, *Versailles*, S. 206.
94. Vgl. Laureau, *Histoire de la Ferme de Gally*.
95. Vgl. Maroteaux, *Versailles*, S. 199.
96. Hézecques, *Souvenirs*, S. 245.
97. Heitzmann, *Ferme*, S. 122, gibt diese Zahl ohne Verweis auf eine Quelle an. In den Bänden zur *Agriculture* der *Encyclopédie méthodique* sind Vergleichswerte angeführt: »De tous les animaux, c'est la vache qui produit le plus de lait. On rapporte qu'il en Hollande qui en fournissent trente pintes par jour. Beaucoup de celles de Suisse, de Normandie, de l'Angleterre, n'en donnent guère moins de quinze à vingt: le taux commun est de six.« Bosc, *Lait*, S. 129. Die Kühe im *Hameau de la Reine* gehörten demnach nicht zu den produktivsten.
98. Hohenheim, *Tagebuch*, S. 83.
99. Vgl. den Bericht von Young, *Travels*, S. 82–86; Wiebenson, *Picturesque Garden*, S. 104.
100. Young, *Travels*, S. 82 f.
101. Die Physiokratie ist die in der Forschung am häufigsten bearbeitete Strömung der französischen Ökonomie des 18. Jahrhunderts, die fälschlicherweise oft als einzige Neuerung des damaligen ökonomischen Denkens benannt wird. Richtiger wäre es, von zahlreichen widersprechenden Schulen zu sprechen, unter denen die Physiokratie ledig-

- lich diejenige war, die am wirksamsten auf sich aufmerksam machen konnte und deren Ideen später anschlussfähig wurden; vgl. Shovlin, *Political Economy of Virtue*, S. 2 f., 51–58. Die wichtigsten Überblickswerke zur Agronomie und Physiokratie, auf die sich auch meine Ausführungen stützen, sind: Bourde, *Agronomie et agronomes*; Weulersse, *Mouvement physiocratique en France*; Larrère, *L'invention de l'économie*. Der *Hameau de la Reine* wird in der Forschung oftmals auf die Entwicklung der Physiokratie zurückgeführt, ohne dass dies jedoch ausführlicher begründet würde. Exemplarisch: Higonnet, *Architect of Royal Intimacy*, S. 35.
102. Quesnay, *Allgemeine Maximen*, S. 295, zitiert nach Priddat, *Physiokratie*, S. 1190.
  103. Priddat, *Physiokratie*, S. 1193 f.
  104. Vgl. Bonnel, *Éthique et esthétique*, S. 150.
  105. Tabarasi, *Landschaftsgarten*, S. 213.
  106. Mirabeau, *Traité de la population*, S. 171 f.
  107. Der Einfluss der Physiokratie findet sich nicht nur als Argument in der gartenhistorischen Forschung, sondern in sämtlichen Bereichen der Auseinandersetzung mit der Kultur des 18. Jahrhunderts, wenn es um die Themen der Landwirtschaft, des Dorfes oder auch nur der Unterschicht geht. Zumeist wird dabei nicht mit den konkreten Aussagen der Physiokraten argumentiert, sondern die Physiokratie wird als ein nicht näher bestimmtes Modell der Aufwertung der Landwirtschaft missverstanden. Eine Ausnahme zu dieser Tendenz stellt Emma Barkers Analyse von Greuzes *L'accordé de Village* dar, in der sie den Nachweis erbringt, dass es sich bei der zentralen Figur um einen den physiokratischen Idealen entsprechenden Bauern handeln müsse, der offenbar Teil einer größeren Ökonomie und eben kein Selbstversorger mehr ist; vgl. Barker, *Painting and Reform*.
  108. Zur allgemeinen – noch nicht ästhetischen – Wertschätzung von Arbeit, die erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts einsetzte: Jacob, *Le travail*, inbes. S. 19–111.
  109. Winkler, *Nützlich*, S. 563.
  110. Horaz, *De arte poetica*, S. 651–653, Vers 333–344.
  111. Winkler, *Nützlich*, S. 563.
  112. Ähnlich argumentiert auch Morel, *Théorie des jardins*, S. 145: »En excluant du *Jardin proprement dit*, toute culture purement économique, ce n'est pas pour introduire des objets de luxe et de magnificence, ni pour le peupler de statues et de vases; ce qui n'annonce que l'opulence, ce qui n'est donné qu'à l'ostentation, satisfait la vanité aux dépens du goût.« Das Ökonomische muss aus dem Garten verbannt werden, wenn es ausschließlich ökonomisch ist und nicht – wie er an späterer Stelle ausführt – im Sinne einer *ferme ornée* auch über angenehme Seiten verfügt. Zugleich proklamiert Morel hier eine Opposition zwischen einer rein ökonomischen Sphäre und einer Sphäre des Prunks, zwischen denen es zu vermitteln gelte.
  113. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 16.
  114. Ebd., S. 22.
  115. Ebd., S. 24.
  116. Ebd., S. 29.
  117. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, S. 398.
  118. Ebd.
  119. Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, S. 437.
  120. Vgl. zur Verwendung von *agréable* als gesellschaftlicher Verhaltensnorm und Persönlichkeitsideal, auch im Zusammenhang mit dem Begriff der *honnêteté*: Stanton, *Aristocrat as Art*, S. 122–126.
  121. Sulzer, *Agrément*, S. 659.
  122. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 117.
  123. Watelet, *Agréable*, S. 13.
  124. Ebd.
  125. Ebd.
  126. Ebd.
  127. Ebd.
  128. Morel, *Théorie des jardins*, S. 37.
  129. Laborde, *Description*, S. 150 u. Abb. LXXXV.
  130. Gamper, *Die Natur ist republikanisch*, S. 304.
  131. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 1, S. 172.
  132. Rousseaus Schriften durchzieht eine ambivalente Bewertung von Arbeit und Müßiggang; vgl. Saint-Amand, *Pursuit of Laziness*, S. 51. Vgl. zur Gartenkunst in Rousseaus *Julie*: Tabarasi, *Landschaftsgarten*, S. 223–234; Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 431–437.
  133. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, S. 546 f.
  134. Ebd., S. 548.
  135. William Gilpin nimmt in seinen *Observations*,

- Relative Chiefly to Picturesque Beauty* eine konträre Position ein, indem er moralische Argumente nicht für die Kunst gelten lässt, während genau dies die Grundlage vieler Begründungen für eine Darstellung der (arbeitenden) Landbevölkerung war: »In a moral view, the industriousness mechanic is a more pleasing object, than the loitering peasant. But in a picturesque light, it is otherwise. The arts of industry are rejected; and even idleness, if I may speak, adds dignity to a character. Thus the lazy cowherd resting on his pole; or the peasant lolling on the rock, may be allowed, in the grandest scenes; while the laborious mechanic, with his implements of labour, would be repulsed.« Gilpin, *Observations*, Bd. 2, S. 44.
136. Wyngaard, *From Savage to Citizen*, S. 30.
  137. Saint-Amand, *Pursuit of Laziness*, S. 10.
  138. Vgl. Showlin, *Political Economy of Virtue*, insbes. S. 118–132.
  139. Vgl. ebd., insbes. S. 132–141.
  140. André, *Le Tartare à Paris*, S. 83 f.
  141. → Körper
  142. Watelet, *Essai sur les jardins*, S. 32.
  143. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, S. 462.
  144. Barrell, *Dark Side*, S. 77.
  145. → Theatralität
  146. Starobinski, *Erfindung der Freiheit*, S. 160.
  147. Bombelles, *Journal*, Bd. 1, S. 293.
  148. Casid, *Sowing Empire*, S. 159.

## Geschichtlichkeit

1. Tzonis, *Structure of Change*, S. 22.
2. Sigrid de Jong weist nach, dass Erfahrung im gesamten architektonischen Denken des 18. Jahrhunderts eine zentrale Rolle spielte, dass diese Idee also nicht nur in eher randständigen Bereichen wie der *caractère*-Lehre und der Gartentheorie begegnet, sondern auch in Bezug auf den klassischen Kanon relevant war; vgl. Jong, *Rediscovering Architecture*, S. 9.
3. Vgl. Perthuis, *Traité d'architecture rurale*. Im deutschsprachigen Raum, wie auch im übrigen Europa, sieht die Situation kaum anders aus. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts

waren Joseph Furttensbachs *Mayer Hoff's Gebaw* (1649) und Leonhard Christoph Sturms *Vollständige Anweisung alle Arten von Bürgerlichen Wohn-Häusern wohl anzugeben* (1721) die einzigen Architekturtraktate, die sich Ökonomiegebäuden widmeten. Daneben gab es die sogenannte »Hausväterliteratur« des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich am ehesten noch mit physiokratischen und agronomischen Schriften in Frankreich vergleichen lässt. Darin werden zwar Gebäude wie Bauernhöfe, Ställe und Scheunen beschrieben, jedoch zumeist sehr knapp und nicht hinsichtlich ihrer Bauweise oder gar Ästhetik, viel eher geht es um deren Instandhaltung und deren Notwendigkeit für das Funktionieren der Landwirtschaft. Abbildungen fehlen hier meist komplett. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts traten in der Nachfolge von Johann Georg Leopolds Abhandlung *Oeconomische Civilbaukunst* (1759) Traktate auf den Plan, die sich mit der Architektur von Ökonomiegebäuden auseinandersetzten; allerdings standen auch hier selbstverständlich keine ästhetischen Fragen im Zentrum, stattdessen ging es um Effizienz, Aufteilung, Feuerschutz und dergleichen; vgl. Schütte, *Gutshöfe und Ökonomiegebäude*. Mit Sebastiano Serlios *Tutte l'opere d'architettura* erschien im 16. Jahrhundert das erste Werk, das sich auch »niederer« Bauaufgaben widmete, gleichwohl in dieser Eigenschaft lange ohne Nachfolge blieb. Serlios Typologie reicht vom »Haus eines armen Bauern vom dritten Grad der Armut« bis zum »Haus eines Edelmanns«; vgl. Cuisenier, *La maison rustique*, S. 162 f.

4. Vgl. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 161–163.
5. Vgl. Blondel, *Cours d'architecture*, Bd. 1, S. 417 f.
6. Blondel, *Architecture*, S. 617. Vgl. zur Bedeutung der Architektur in der *Encyclopédie*: Harrington, *Changing Ideas*. Die Wahl Blondels als Autor für die meisten Einträge zum Thema Architektur erklärt Harrington damit, dass er eine Mittlerposition einnahm: Er war weder progressiv noch Anhänger der Rokoko-Architektur und zugleich Kritiker des Konservatismus der Akademie; vgl. ebd., S. 3.
7. Anonym, *Ferme*.
8. Anonym, *Grange*.

9. Vgl. Anonym, *Moulin*.
10. Vgl. zu Maltons Rolle in der englischen Architektur, der Theoretisierung der Cottage und der Aufwertung vernakulärer Architektur: Maudlin, *The Idea of the Cottage*, insbes. S. 137–159.
11. Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 159.
12. Vgl. ebd., S. 159 f.
13. Vgl. Viel de Saint-Maux, *Lettres*, insbes. der erste Brief ist einschlägig. Ausführlicher dazu: Vidler, *Writing of the Walls*, S. 142–146.
14. → Ökonomie
15. Der zentrale Text zu diesem Topos ist: Diderot, *Versuch über die Malerei*, insbes. S. 679–684. Genauer gesagt, geht es Diderot nicht um eine Auflösung der Gattungshierarchie, vielmehr ist für ihn der Begriff der Genremalerei missverständlich, wenn er angewendet wird sowohl für »Maler, die sich nur mit Blumen, Früchten, Tieren, Hainen, Wäldern und Bergen beschäftigen, wie auch auf solche, die ihre Szenen aus dem alltäglichen, häuslichen Leben nehmen«; ebd., S. 682.
16. Busch, *Das sentimentalische Bild*, S. 240.
17. Mosser, *Paradox in the Garden*, S. 263.
18. → Architekturobjekte
19. Zu dieser Erkenntnis kommen Theoretiker aus ganz unterschiedlichen Richtungen; vgl. Foucault, *Ordnung der Dinge*, insbes. S. 439–447; Koselleck, *Geschichte*; Luhmann, *Temporalisierung von Komplexität*. Damit ist nicht einer Homogenisierung unterschiedlicher methodischer Zugriffe (aus Diskursanalyse, Begriffsgeschichte und Systemtheorie) das Wort geredet. Viel eher zeigt sich, dass diese (teils idiosynkratisch, teils komplementär zueinander stehenden) Theorieentwürfe mit »Verzeitlichung« ein und dasselbe »Epochenparadigma« (Stockhorst) zu ihrem zentralen Ausgangspunkt erheben. Einschlägig zu diesem Themenkomplex mit einer ausführlichen Diskussion der Forschungsliteratur: Stockhorst, *Von der Verzeitlichungsthese zur temporalen Diversität*.
20. Vgl. Koselleck, *Vergangene Zukunft*, S. 180. Zur Kritik daran: Sawilla, *Geschichte*.
21. Stockhorst, *Von der Verzeitlichungsthese zur temporalen Diversität*, S. 158.
22. Andere Entwicklungen, die mit der Verzeitlichung im 18. Jahrhundert zusammenhängen – die Hinterfragung der biblischen Zeitvorstellung auf der Grundlage empirisch erlangter Daten, die Etablierung eines gemeinsamen Kalenders in Europa, kunsttheoretische Überlegungen zur Darstellung von Zeit, für die exemplarisch Lessings Laokoon-Text steht, und dergleichen mehr –, sind hier allerdings nur peripher relevant.
23. Lepenies, *Ende der Naturgeschichte*, S. 18.
24. Die beiden einschlägigen Publikationen hierzu sind: Grell, *Le dix-huitième siècle*; Jong, *Rediscovering Architecture*.
25. Colquhoun, *Three Kinds of Historicism*, S. 6.
26. Vgl. Summerson, *Architecture in Britain*, S. 409–535.
27. Koselleck, *Begriffsgeschichten*, S. 82.
28. Koselleck, *Zeitschichten*, S. 190.
29. Eine solche Gegenüberstellung kann lediglich schematisch bleiben. Ledoux und Boullée (Lequeu weniger, wobei die Grundstruktur seiner Gebäude dem Neoklassizismus Rechnung trägt) bezogen sich in ihren Entwürfen und Bauten auf die (neo-)klassizistische Tradition, fühlten sich dieser aber nicht mehr verpflichtet. Gerade dieses Bewusstsein für Vergangenheit und deren Ablehnung beziehungsweise der freie Umgang damit zeugen aber davon, dass das Projekt der Revolutionsarchitektur nur auf der Grundlage eines Wissens um die Historizität von Architektur möglich war. Die radikaleren Projekte blieben unrealisiert, offenbaren aber jenen Anspruch eines Neuanfangs der Architektur, der deren Architekturen aus der Perspektive von Architekturhistoriker\*innen des 20. Jahrhunderts wie Emil Kaufmann zu Erfindungen einer autonomen Architektur und damit zu Meilensteinen der Moderne werden lässt; vgl. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Zugleich kann auch die Bewahrung der Tradition des archaischen Neoklassizismus als ein Traditionsbruch verstanden werden, war der Rekurs auf die Vergangenheit einer nach Art eines Zitats und nicht – wie etwa im Antikenbezug der Renaissance – einer Tradierung, also einer allgemeingültigen, naturalisierten Weitergabe. Nicht die Grundprinzipien der Architektur waren der Ausgangspunkt, sondern die in diesen Grundprinzipien vermittelte Ästhetik



- wurde nachgeahmt, wenn nun auch auf einer vermeintlich empirischen Basis. Das historische Erbe war abgeschlossen und konnte nur in Form der Darstellung in die Gegenwart gerettet werden.
30. → Natürlichkeit
  31. Vgl. Hellenthal, *Eklektizismus*, S. 24.
  32. Auf das Nicht-Allegorische der Gartenarchitektur im Gegensatz zur Allegorik und klassischen (mythologischen) Ikonografie der früheren Gartenskulptur und die Ablösung der Skulptur durch Architektur wurde bereits verwiesen. → Architekturobjekte
  33. → Architekturobjekte
  34. → Natürlichkeit
  35. Hesse, *Architektur im Garten*, S. 261. → Architekturobjekte
  36. Vgl. zu Fischer von Erlach: Krufft, *Geschichte der Architekturtheorie*, S. 205 f.
  37. Rohbeck, *Verzeitlichung*, Sp. 1027.
  38. Turgot, *Über die Fortschritte des menschlichen Geistes*, S. 198.
  39. Damit ist auch der Unterschied zwischen dem Exotismus des 18. Jahrhunderts und ähnlichen Tendenzen in früheren Zeiten (etwa »fremde Dinge« in Kunst- und Wunderkammern der Frühen Neuzeit), für die aber noch nicht dieser Begriff verwendet wurde, benannt; man kann ihn schematisch auf folgende Formel bringen: hier das (historisierende) Interesse an authentischen und empirisch belegten Objekten, dort die (ahistorische) Lust am Fremden als kostbarem und seltenem Objekt.
  40. → Körper
  41. → Architekturobjekte
  42. Szymczyk-Eggert, *Dörfle*, S. 162. Zu Hohenheim allgemein: Nau, *Hohenheim*.
  43. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, S. 351 f.
  44. Ligne, *Coup d'œil*, S. 152.
  45. Schiller, *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, S. 889.
  46. Vgl. Taylor, *Blaikie*, S. 123.
  47. Vgl. ebd.
  48. Rohbeck, *Erklärende Historiographie*, S. 78.
  49. »Indem Aufklärung [...] den Bruch mit den vorindustriellen, vorbürgerlichen Traditionen vollzieht, verwandelt sie die gebrochenen Traditionen in »Vergangenheit«. An der nun fremdgewordenen Vergangenheit stellt sich der Aufklärung die neue Aufgabe, eben diese Fremdheit zu erklären, zu verstehen.« Schlaffer, *Ästhetischer Historismus*, S. 11 f.
  50. Koselleck, *Vergangene Zukunft*, S. 28.
  51. Schlaffer, *Ästhetischer Historismus*, S. 13.
  52. Vgl. Boucher d'Argis u. Jaucourt, *Tradition*.
  53. Die erste Nennung von »Folklore« ist für die englische Zeitschrift *Athenaeum* im Jahr 1846 nachgewiesen; vgl. Marfoux, *Folklore*, S. 793.
  54. Hobsbawm, *Inventing Traditions*, S. 4.
  55. Burke, *Popular Culture*, S. 29. Die Verbindung von Nation oder Region und Baustil ist dabei nicht neu, sie taucht in der Architekturtheorie bereits bei Vitruv auf (vgl. Tzonis, *Structure of Change*, S. 23). Das Neue ist jedoch, dass es ein Interesse an der Ursprünglichkeit und Urtümlichkeit von regionalen und nationalen Stilen gibt.
  56. Vgl. Chartier, *Popular Culture*.
  57. Jakobson, *Folklore als besondere Form des Schaffens*, S. 148.
  58. → Architekturobjekte
  59. Rapp, *Beschreibung des Gartens in Hohenheim*, S. 54.
  60. → Ökonomie
  61. Wyss, *Bilder von der Globalisierung*, S. 212.
  62. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 57.
  63. Wiebenson, *Picturesque Garden*, S. 87.
  64. Vidler, *Writing of the Walls*, S. 145.
  65. → Architekturobjekte
  66. Bereits in der Antike bezogen sich Stilbezeichnungen wie »dorisch« oder »phrygisch« auf bestimmte Orte, und auch die Kunsttheorie der Renaissance verwies auf eine solche Vorstellung, wenn etwa bei Giorgio Vasari Begriffe wie »maniera greca« oder »maniera tedesca« fallen. Stil und Ort sind demnach schon immer eine argumentative Verbindung eingegangen, die aber nicht notwendigerweise auf Tatsachen basieren muss, als dass damit viel mehr wertende Urteile gefällt werden.
  67. Exemplarisch: Heitzmann, *Laiterie de préparation*, S. 73; Newton, *Versailles, côté jardins*, S. 212.
  68. → Architekturobjekte → Ökonomie
  69. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 59.
  70. Hirschfeld beschreibt beispielsweise Dörfer aus zahlreichen europäischen Regionen, deren

- Bauformen zum Ausgangspunkt für Elemente in Gärten werden können. Ihm geht es dabei weniger um eine konkrete architektonische Analyse – Details werden nur selten genannt –, als dass es ihm um die Entwicklung wertender Attribute getan ist, mit denen Gebäude bezeichnet werden können, um eine verbindliche Wirkung zu entfalten und letztlich etwas über die Erbauer\*innen auszusagen. So sind die Dörfer im Elsass (»Spuren des Fleißes, des Wohlstands und selbst des Reichthums«; Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, S. 162) gegenüber denen in Niedersachsen (»Unempfindlichkeit, Dummheit und Niederträchtigkeit«; ebd., S. 160) höhergestellt. Hirschfeld gibt sich hier zudem als Apologet einer Klimatheorie zu erkennen, wie sie im selben Zeitraum in Deutschland beispielsweise von Johann Gottfried Herder propagiert wurde; vgl. ebd., S. 159–175.
71. Hier schon von »Nationalstil« zu sprechen, wäre angesichts der Tatsache, dass im 18. Jahrhundert »Nationen« im eigentlichen Sinn noch nicht existierten, fehlgeleitet. Die Konstruktion von folkloristischen Phänomenen und deren Bezug auf eine Idee von »Volk« trug aber durchaus dazu bei, dass sich im 19. Jahrhundert ein Begriff von Nation herausbildete, der eben diese kulturellen Erzeugnisse miteinbezog.
72. Laborde, *Description*, S. 139.
73. Krafft, *Recueil d'architecture civile*, Cahier 6, Taf. 44.
74. Ligne, *Coup d'œil*, S. 335.
75. Anonym, *Vernaculaire*.
76. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, S. 351.
77. Wyss, *Bilder von der Globalisierung*, S. 212.
78. Burke, *Popular Culture*, S. 31.
79. Vgl. Belmont, *Aux sources de l'ethnologie française*; Moravia, *Beobachtende Vernunft*; Ozouf, *L'invention de l'ethnographie française*.
80. → Körper
81. Daston, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie*, S. 45.
82. Duchesne, *Formation des jardins*, S. 57.
83. Dass der Folklorismus ein Exotismus des Eigenen war, zeigt sich auch darin, dass in der ethnografischen Literatur des 18. Jahrhunderts gelegentlich Vergleiche zwischen Bewohner\*innen ferner Kontinente und denen der Provinz gezogen wurden. Samuel Johnson und James Boswell schrieben in den 1770er und 1780er Jahren beispielsweise über die auf ihrer Reise durch Schottland beobachteten Bewohner\*innen, sie seien »as black and wild in their appearance as any American savages«, und fügten hinzu, dass der Aufenthalt dort »much the same as being with a tribe of Indians« gewesen sei, jedoch »not so terrifying«. Vgl. Burke, *Popular Culture*, S. 30.
84. Frath, *Ontologie du peuple*, S. 38.
85. Vgl. Fabian, *Time and the Other*.
86. Fabian spricht im Original von einem »denial of coevalness«. Der Begriff »coeval« beinhaltet für ihn sowohl die Bedeutung von »synchronous«, im Sinne von »events occurring at the same physical time«, und von »contemporary«, womit er die »co-occurrence in [...] typological time« meint; vgl. ebd., S. 32.
87. Vgl. ebd.
88. Ebd., S. 27.
89. Simon, *Rousseau Among the Moderns*, S. 133.
90. Foucault, *Ordnung der Dinge*, S. 398.
91. Vgl. Lukács, *Zerstörung der Vernunft*, S. 578 f.; Foucault, *In Verteidigung der Gesellschaft*, insbes. S. 172–182; Pečar u. Tricoire, *Falsche Freunde*, S. 22.
92. Vgl. Jong, *Rediscovering Architecture*, S. 173.
93. »Considérons l'homme dans sa première origine sans autre secours; sans autre guide que l'instinct naturel des ses besoins. Il lui faut un lieu de repos [...] il ne songe qu'à jouir en paix des dons de la nature: rien ne lui manque, il ne désire rien. Mais bientôt l'ardeur du Soleil qui le brule, l'oblige à chercher un abri. [...] L'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir. Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre de plus fortes qu'il élève perpendiculairement, & qu'il dispose en carré. Au-dessus il en met quatre autres en travers; & sur celle-ci il en élève qui s'inclinent, & qui se réunissent en pointe de deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer; & voilà l'homme logé.« Laugier, *Essai sur l'architecture*, S. 10–12. Der Topos der Urhütte geht auf Vitruv zurück und wurde in dessen Nachfolge von der

- gesamten europäischen Architekturtheorie tradiert. Im Gegensatz zu Vitruv (und den meisten anderen Architekturtheoretikern), der die Hütte als Ursprung versteht, von dem aus sich die gesamte Architekturgeschichte entwickelt hat, geht es Laugier nicht um eine Weiterentwicklung der Urhütte, sondern um eine Rückkehr zu den darin aufgehobenen Prinzipien, die für ihn bereits eine perfekte Architektur darstellen. Für Laugier ist die Hütte »not a historical reference point but a design principle, and in that sense ahistorical; its form is already perfect and architecture should return to it, not seek to improve on it. Its essence is the constructive principle.« Jong, *Rediscovering Architecture*, S. 183; vgl. Vitruv, *Baukunst*, Bd. 1, 2. Buch, 1. Kapitel, S. 63–68. Immer noch einschlägig zur Urhütte: Rykwert, *Adams Haus*.
94. Rykwert, *Adams Haus*, S. 51.
95. Vgl. Herrmann, *Laugier*, S. 53–67.
96. Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 434.
97. Ein bekanntes Beispiel, die *laiterie* der Madame Élisabeth in Montreuil, die über eine aus Holz errichtete ionische Tempelfront verfügte, wurde erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts und nicht schon, wie oft behauptet, noch unter Madame Élisabeth von Chalgrin im Zuge der Anlage ihres *hameau* errichtet; vgl. Zimmermann, *Jardin de Madame*, S. 77.
98. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Bd. 5, S. 151.
99. Ebd.
100. Ebd., S. 152.
101. Eine weitere Vorstellung von einem ursprünglichen Stil ist mit »dem Gotischen« bezeichnet; vgl. Trotha, *Angenehme Empfindungen*, S. 100.
102. Vgl. Kirchner, *Observons le monde*, S. 380.
103. Vgl. Starobinski, *Erfindung der Freiheit*, S. 160.
104. »[...] ramener, au milieu de luxe, la vie rustique de nos vertueux ancêtres, en copiant du moins leur Habitations.« Duchesne, *Formation des jardins*, S. 57.



# Bibliografie

## Archivalien

Paris, Archives Nationales de France (AN)

440/AP/1, 2

AB/XIX/3355

O/1/122, 123, 1532, 1536, 1178, 1762, 1868, 1873, 1875-1887, 1919, 1933, 3650, 3775-3779

R/5/92

Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv

HausA Familienkorrespondenz A: 26-1-5, 26-2-11-3, 27-14

HausA Sammelbände: 3-11 bis 3-14, 71-2, 71-3, 71-7

LA Belgien Mercy-Argenteau: 1-19

PPF GDPFF ÄR: 3-2

SB NI Arneth: 6-2, 6-4, 17-1

StAbt Frankreich Hofkorrespondenz: 4-6

## Gedruckte Quellen

Addison, Joseph: The Pleasures of the Imagination, in: Henry Morley (Hg.): The Spectator. A New Edition, 8 Bde., London 1891, Bd. 2, S. 713-732.

Alberti, Leon Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer, Wien u. a. 1912.

André, Jean-François: Le Tartare à Paris, Paris 1788.

Anonym: Ferme, in: Encyclopédie méthodique, Abt. Architecture, Bd. 2, Paris 1825, S. 394.

Anonym: Grange, in: Encyclopédie méthodique, Abt. Architecture, Bd. 2, Paris 1825, S. 485.

Anonym: Moulin, in: Encyclopédie méthodique, Abt. Architecture, Bd. 2, Paris 1825, S. 734 f.

Anonym: Rusticité, in: L'Encyclopédie, Paris 1751, Bd. 14, S. 445.

Anonym: Vernaculaire, in: L'Encyclopédie, Paris 1751, Bd. 17, S. 75.

Anonym: Von der geraden und krummen Linie in der Gärtnerey, in: Annalen der Gärtnerey, 1. Teil, Erfurt 1795, S. 67-80.

Arizzoli-Clémentel, Pierre: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008.

Arneth, Alfred de (Hg.): Correspondance secrète entre Marie-Thérèse et le C<sup>te</sup> de Mercy-Argenteau. Avec les lettres de Marie-Thérèse et de Marie-Antoinette, 2 Bde., Paris 1874.

Babelon, Jean-Pierre (Hg.): Album du Comte du Nord. Recueil des plans des chateaux, parcs et jardins de Chantilly, levé en 1784, Saint-Rémy-en-l'Eau 2000.

- Bacler d'Albe, Louis Albert Ghislain: Promenades pittoresques et lithographiques dans Paris et ses environs, Paris 1822.
- Bary, René: L'esprit de cour, ou les conversations galantes. Divisées en cent dialogues, Paris 1662.
- Batteux, Charles: III<sup>ème</sup> traité: De la poésie pastorale, in: ders.: Principes de littérature, 4 Bde., Paris 1824 (1753), Bd. 2, S. 69-149.
- Batteux, Charles: Les Beaux-Arts réduits à un même principe, Paris 1746.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts, Hamburg 1983 (1735).
- Bentham, Jeremy: The Panopticon Writings, London 1995.
- Blaikie, Thomas: Diary of a Scotch Gardener at the French Court at the End of the Eighteenth Century, hg. von Francis Birrell, Cambridge u. a. 1931.
- Blondel, Jacques-François: Architecture, in: L'Encyclopédie, Paris 1751, Bd. 1, S. 617 f.
- Blondel, Jacques-François: Cours d'architecture, 3 Bde., Paris 1771.
- Blondel, Jacques-François: Fabrique (Archit.), in: L'Encyclopédie, Paris 1751, Bd. 6, S. 351.
- Boettiger, Carl August: Reise nach Wörlitz 1797, Berlin u. a. 1999.
- Boffrand, Germain: Livre d'architecture contenant les principes généraux de cet art, Paris 1745.
- Bombelles, Marc Marie: Journal, 2 Bde., Paris 1978/1982.
- Bonstetten, Karl Viktor von: Über die Gartenkunst, mit besonderer Rücksicht auf nördliche Länder, in: Der Neue Teutsche Merkur vom Jahr 1800, Bd. 1, S. 100-130, Bd. 2, S. 20-37 u. 183-207.
- Bosc, Louis-Augustin-Guillaume: Lait, in: Encyclopédie méthodique, Abt. Agriculture, Bd. 5, Paris 1813, S. 128-137.
- Boucher d'Argis, Antoine-Gaspard und Louis de Jaucourt: Tradition, in: L'Encyclopédie, Paris 1751, Bd. 16, S. 507-510.
- Campan, Jeanne Louise Henriette: Mémoires sur la vie privée de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre; suivis de souvenirs et anecdotes historiques sur les règnes de Louis XIV, de Louis XV et de Louis XVI., 3 Bde., Paris 1823.
- Carmontelle, Louis: Jardin de Monceau, près de Paris, appartenant à son altesse sérénissime monseigneur le Duc de Chartres, Paris 1779.
- Chambers, William: A Dissertation on Oriental Gardening, London 1772.
- Cognel, François: La vie parisienne sous Louis XVI, Paris 1882.
- Courier de l'Europe, 17, 43 (31. Mai 1785).
- Croÿ, Emmanuel de: Journal inédit du Duc de Croÿ, 1718-1784, 4 Bde., Paris 1906/07.
- Daudet, Ernest (Hg.): Mémoires du C<sup>te</sup> Valentin Esterhazy, Paris 1905.
- Delille, Jacques: Les jardins, ou, L'art de'embellir les paysages: poème, Paris 1782.
- Diderot, Denis: Aus dem »Salon von 1765«, in: ders.: Ästhetische Schriften, Bd. 1, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1984, S. 509-634.
- Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler, in: ders.: Ästhetische Schriften, Bd. 2, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1984, S. 481-538.
- Diderot, Denis: Der Hausvater, in: ders.: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart 1986, S. 181-282.
- Diderot, Denis: Der natürliche Sohn oder Die Proben der Tugend, in: ders.: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Stuttgart 1986, S. 9-79.
- Diderot, Denis: Dorval und ich, in: ders.: Ästhetische Schriften, Bd. 1, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1984, S. 159-238.
- Diderot, Denis: Versuch über die Malerei, in: ders.: Ästhetische Schriften, Bd. 1, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1984, S. 635-693.

- Diderot, Denis: Von der dramatischen Dichtkunst, in: ders.: Ästhetische Schriften, Bd. 1, hg. von Friedrich Bassenge, Berlin 1984, S. 239–347.
- Du Bos, Jean-Baptiste: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 3 Bde., Paris 1770 (1719).
- Duchesne, Antoine Nicolas: *Sur la formation des jardins*. Par l'auteur des »Considérations sur le jardinage«, Paris 1775.
- Dulaure, Jacques-Antoine: *Nouvelle description des environs de Paris*, 2 Bde., Paris 1787.
- Félibien, André: Gespräche über Leben und Werk der vortrefflichsten Maler alter und neuer Zeit, in: Barbara Gaehtgens (Hg.): *Genremalerei (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4)*, Berlin 2002, S. 163–165.
- Fersen, Hans Axel von: *Diary and Correspondence of Count Axel Fersen. Relating to the Court of France*, New York 1902.
- Feuillet de Conches, Félix-Sebastian (Hg.): *Louis XVI, Marie-Antoinette et Madame Élisabeth. Lettres et documents inédits*, 6 Bde., Paris 1864–1873.
- Fischer von Erlach, Johann Bernhard: *Entwurf einer historischen Architectur*, Wien 1721.
- Fontanes, Louis de: *Le verger: poëme*, Paris 1791.
- Fontenelle, Bernard le Bovier de: *Poésies pastorales. Discours sur la nature de l'églogue*, in: ders.: *Œuvres complètes*, Bd. 3, hg. von Georges-Bernard Depping, Genf 1968, Nachdruck der Ausgabe Paris 1918 (1688), S. 51–69.
- Frézier, Amédée François: *Dissertation historique et critique sur les ordres d'architecture*, Paris 1769.
- Furcy-Raynaud, Marc (Hg.): *Correspondance de M. d'Angiviller*, 2 Bde., Paris 1906.
- Genlis, Félicité de: *Mémoires inédits de Madame la comtesse de Genlis, sur le dix-huitième siècle et la Révolution française, depuis 1756 jusqu'à nos jours*, 10 Bde., Paris 1825.
- Gilpin, William: *Observations, Relative Chiefly to Picturesque Beauty*, 2 Bde., London 1788.
- Gilpin, William: *Three Essays: On Picturesque Beauty, On Picturesque Travel, and On Sketching Landscape*, London, 1792.
- Girardin, René-Louis: *De la composition des paysages, ou Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'agréable à l'utile*, Paris 1777.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Über den sogenannten Dilettantismus oder Die praktische Liebhaberey in den Künsten, in: ders.: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 44, Stuttgart u. a. 1833, S. 256–285.
- Grohmann, Johann Gottfried: *Ideenmagazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und Besitzer von Landgütern*, Leipzig 1796–1802.
- Halem, Gerhard Anton von: *Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs, bey einer Reise vom Jahre 1790*, Hamburg 1791.
- Heidloff, Viktor: *Ansichten des herzoglich-württembergischen Landsizes Hohenheim, Nürnberg 1795*.
- Heidloff, Viktor: *Merkwürdigste innere Ansichten der Gebäude und Gartenpartien in Hohenheim, Nürnberg 1795*.
- Hézeccques, Félix d': *Souvenirs d'un page de la cour de Louis XVI*, Paris 1873.
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: *Das Landleben*, Leipzig 1768 (1767).
- Hirschfeld, Christian Cay Lorenz: *Theorie der Gartenkunst*, 5 Bde., Leipzig 1779–1785.
- Hohenheim, Franziska von: *Tagbuch der Gräfin Franziska von Hohenheim, späteren Herzogin von Württemberg*, Stuttgart 1913.
- Horaz, *De arte poetica*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhart Kytzler, Stuttgart 1992, S. 628–661.

- Jaucourt, Louis de: Hameau, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1766, Bd. 8, S. 34 f.
- Jaucourt, Louis de: Rustique, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1751, Bd. 14, S. 445 f.
- Jaucourt, Louis de: Sensibilité, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1751, Bd. 15, S. 38–52.
- Jaucourt, Louis de: Sentiment, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1751, Bd. 15, S. 57 f.
- Jaucourt, Louis de: Théâtre, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1751, Bd. 16, S. 227–238.
- Jaucourt, Louis de und Guillaume Le Blond: Jardin, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1766, Bd. 8, S. 459 f.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (= Werkausgabe, Bd. 10, hg. von Wilhelm Weischedel), Frankfurt am Main 1974.
- Karamzin, Nikolaj M.: *Briefe eines russischen Reisenden*, Leipzig 1981.
- Krafft, Jean-Charles: *Recueil d'architecture civile*, Paris 1812.
- La Roche, Sophie von: *Journal einer Reise durch Frankreich, Altenburg 1787*.
- Laborde, Alexandre de: *Description des nouveaux jardins de la France et de ses anciens châteaux, mêlée d'observations sur la vie de la campagne et la composition des jardins*, Paris 1808.
- Laugier, Marc-Antoine: *Essai sur l'architecture*, Paris 1753.
- Laujon, Pierre: *Fête villageoise donnée dans un hameau, pour la reception de Mademoiselle, à Chantilly, en 1777*, in: ders.: *Œuvres choisies*, Bd. 4, Paris 1811, S. 13–70.
- Le Camus de Mézières, Nicolas: *Le génie de l'architecture, ou, L'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris 1780.
- Le Cicerone de Versailles ou l'indicateur des curiosités et établissements de cette ville. *L'almanac pour l'an 1805*, Versailles 1805.
- Le Clerc, Sébastien: *Traité d'architecture. Avec des remarques et des observations très utiles pour les jeunes gens, qui veulent s'appliquer à ce bel art*, Paris 1714.
- Le Prieur, J.-C.: *Description d'une partie de la vallée de Montmorenci, et ses plus agréables jardins, ornée de gravures*, Paris 1788.
- Le Rouge, Georges-Louis: *Détail des nouveaux jardins à la mode*, Nördlingen 2009 (Paris 1775–1790).
- Ledoux, Claude Nicholas: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, 2 Bde., Paris 1804.
- Leopold, Johann Georg: *Oeconomische Civilbaukunst*, Leipzig 1759.
- Levesque, Pierre-Charles: *Naif*, in: ders. und Claude-Henri Watelet (Hg.): *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 3, S. 576 f.
- Levesque, Pierre-Charles: *Simplicité*, in: ders. und Claude-Henri Watelet (Hg.): *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 5, S. 741.
- Ligne, Charles-Joseph de: *Coup d'œil sur Belœil. Écrits sur les jardins et l'urbanisme*, hg. von Jeroon Vercrusse u. Basil Guy, Paris 2004.
- Ligne, Charles-Joseph de: *Mémoires du Prince de Ligne*, Paris 2004.
- Loudon, John Claudius: *An Encyclopædia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*, London 1846.
- Louis XIV.: *Manière de montrer les jardins de Versailles*, Paris 2013.
- Mallet, Edme-François: *Acteur*, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1751, Bd. 1, S. 117.
- Mannlich, Johann Christian von: *Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des Johann Christian von Mannlich*, hg. von Eugen Stollreither, Berlin 1910.
- Mason, William: *The English Garden. A Poem in Four Books*, London 1783.
- Meyer, Friedrich Johann Lorenz: *Fragmente aus Paris im IV. Jahr der Französischen Republik*, Hamburg 1798.
- Mirabeau, Victor Riqueti marquis de: *L'ami des hommes, ou Traité de la population*, Bd. 1, Avignon 1756.



- Morel, Jean-Marie: *Théorie des jardins*, Paris 1776.
- Mouffle d'Angerville, Barthélemy-François-Joseph: *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*, Bd. 32, London 1788.
- Neufforge, Jean-François de: *Recueil élémentaire d'architecture*, 9 Bde. u. Supplementbde., Paris 1757-1780.
- Nicolai, Friedrich: *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Nebst Bemerkungen über Gelehrsamkeit, Industrie, Religion und Sitten*, Bd. 10, Berlin u. a. 1795.
- Oberkirch, Henriette Louise de: *Mémoires de la Baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française, avant 1789*, 2 Bde., Paris 1854.
- Perin, René: *Album du Nouveau-Bellevue*, Paris 1836.
- Perthuis, Léon de: *Traité d'architecture rurale*, Paris 1810.
- Price, Uvedale: *An Essay on Architecture and Buildings as Connected with Scenery*, London 1798.
- Price, Uvedale: *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and the Beautiful. And, on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, London 1794.
- Prudhomme, Louis-Marie: *Les crimes de Marie-Antoinette d'Autriche dernière reine de France, avec les pièces justificatives de son procès*, Paris 1793/94.
- Quesnay, François: *Allgemeine Maximen der Wirtschaftspolitik eines agrikolen Königreichs und Bemerkungen zu diesen Maximen*, in: ders.: *Ökonomische Schriften*, Bd. 2, hg. von Marguerite Kuczynski, Berlin 1976, S. 79-108.
- Rapp, Gottlob Heinrich: *Beschreibung des Gartens in Hohenheim*, in: *Taschenkalender auf das Jahr 1799 für Natur- und Gartenfreunde*, Tübingen 1795-1799, Nachdruck 1991-1998, S. 54-78.
- Rode, August: *Das Gothische Haus zu Wörlitz, nebst anderen Ergänzungen der Beschreibung des Herzoglichen Landhauses und Gartens zu Wörlitz*, Dessau 1818.
- Rodenhurst, T.: *A Description of Hawkstone, the Seat of Sir Richard Hill*, London 1784.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Brief an d'Alembert über das Schauspiel*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 1, hg. von Henning Ritter, Berlin 1981, S. 333-474.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Confessions*, in: ders.: *Œuvres complètes*, 4 Bde., Paris 1852/53, Bd. 1, S. 1-476.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam 1755.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Émile ou De l'éducation*, in: ders.: *Œuvres complètes*, 4 Bde., Paris 1852/53, Bd. 2, S. 525-631.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Paris 1948.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Nouvelle Héloïse* (= *Œuvres complètes*, Bd. 2) Paris 1839.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, in: ders.: *Schriften*, Bd. 2, hg. von Henning Ritter, Berlin 1981, S. 637-760.
- Saint-Simon, Louis de Rouvroy duc de: *Memoiren*, 2 Bde., Stuttgart 1884/85.
- Schiller, Friedrich: *Über den Gartenkalender auf das Jahr 1795*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München 1967, S. 884-891.
- Scudéry, Madeleine de: *La promenade de Versailles*, Paris 1669.
- Serlio, Sebastiano: *Tutte l'opere d'architettura di Sebastiano Serlio Bolognese*, 7 Bde., Venedig 1584.
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper of: *Moralists*, in: ders.: *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*, Standard Edition, Abt. 2: *Moral and Political Philosophy*,

- Bd. 1: *The Moralists. / The Sociable Enthusiasts*, hg. und übers. von W. Benda u. a., Stuttgart-Bad Cannstatt 1987, S. 163–337.
- Spence, Joseph: *Anecdotes, Observations and Characters, of Books and Men, Collected from the Conversations of Mr. Pope, and Other Eminent Persons of His Time*, London 1858.
- Sulzer, Johann Georg: *Agrément*, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1777, Bd. 1, S. 659.
- Sulzer, Johann Georg: *Nachahmung*, in: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 794–798.
- Sulzer, Johann Georg: *Natur*, in: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 809–812.
- Sulzer, Johann Georg: *Natürlich*, in: ders.: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 812–814.
- Switzer, Stephen: *Ichnographia Rustica. Or, the Nobleman, Gentleman, and Gardner's Recreations*, Bd. 3, London 1718.
- Switzer, Stephen: *Introduction to a General System of Hydrostaticks and Hydraulicks*, London 1729.
- Switzer, Stephen: *The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation*, London 1715.
- Thiéry, Luc-Vincent: *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, 2 Bde., Paris 1786.
- Turgot, Anne Robert Jacques: *Über die Fortschritte des menschlichen Geistes*, hg. von Johannes Rohbeck u. Lieselotte Steinbrügge, Frankfurt am Main 2004.
- Vaublanc, Vincent Marie Viénot: *Souvenirs*, Bd. 1, Paris 1838.
- Vergil: *Bucolica*, übers., hg. und komm. von Michael von Albrecht, Stuttgart 2001.
- Vergil: *Georgica*, übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1994.
- Viel de Saint-Maux, Jean-Louis: *Lettres sur l'architecture des anciens et celle des modernes, dans lesquelles se trouve développé le génie symbolique qui présida aux monuments de l'antiquité*, Paris 1787.
- Vigée-Lebrun, Louise-Élisabeth: *Souvenirs de Mme Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 Bde., Paris 1835–1837.
- Vitruv: *Baukunst*, übers. von August Rode, Leipzig 1796 (Nachdruck Basel 1995, 2 Bde., hg. von Beat Wyss).
- Voght, Caspar: *Flotbeck in ästhetischer Ansicht*, hg. von Charlotte Schoell-Glass, Hamburg 1990.
- Voltaire (François-Marie Arouet): *Siècle de Louis XIV*, Berlin 1751.
- Wairy, Louis Constant: *Mémoires de Constant, premier valet de chambre de l'empereur, sur la vie privée de Napoléon, sa famille et sa cour*, 4 Bde., Paris 1896.
- Walpole, Horace: *History of Modern Gardening*, in: George Vertue (Hg.): *Anecdotes of Painting in England*, Bd. 4, Strawberry Hill 1771, S. 117–151.
- Watelet, Claude-Henri: *Agréable*, in: *Encyclopédie méthodique, Abt. Beaux-Arts*, Bd. 1, Paris 1788, S. 12–14.
- Watelet, Claude-Henri: *Bambochade*, in: ders. und Pierre-Charles Levesque (Hg.): *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 1, S. 173–177.
- Watelet, Claude-Henri: *Décoration*, in: ders. und Pierre-Charles Levesque (Hg.): *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 1, S. 568–580.
- Watelet, Claude-Henri: *Décorer*, in: ders. und Pierre-Charles Levesque (Hg.): *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 1, S. 580 f.
- Watelet, Claude-Henri: *Essai sur les jardins*, Paris 1774.
- Watelet, Claude-Henri: *Fabrique*, in: ders. und Pierre-Charles Levesque: *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, 5 Bde., Paris 1792, Bd. 2, S. 248–253.
- Watelet, Claude-Henri: *Fabrique*, in: *L'Encyclopédie*, Paris 1751, Bd. 6, S. 351 f.

- Weber, Joseph: *Mémoires de Weber, frère de lait de Marie-Antoinette, reine de France*, Paris 1847 (1822).
- Whately, Thomas: *Observations on Modern Gardening*, London 1770.
- Young, Arthur: *Travels During the Years 1787, 1788 and 1789 Undertaken More Particularly with a View of Ascertaining the Cultivation, Wealth, Resources and National Prosperity of the Kingdom of France to Which Is Added the Register of a Tour into Spain*, 2 Bde., Dublin 1793.

## Literatur

- Ackerman, James: *The Villa. Form and Ideology of Country Houses*, London 1990.
- Aigner, Anita (Hg.): *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*, Bielefeld 2010.
- Alpers, Paul: *What Is Pastoral?*, Chicago u. a. 1996.
- Arizzoli-Clémentel, Pierre, Alexandre Gady und Marc Walter (Hg.): *Versailles*, 2 Bde., Paris 2009.
- Arizzoli-Clémentel, Pierre u. a. (Hg.): *Marie-Antoinette (Ausst. Kat. Grand Palais, Paris)*, Paris 2008.
- Asselain, Jean-Charles: *Histoire économique de la France du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Bd. 1: *De l'Ancien Régime à la Première Guerre mondiale*, Paris 1984.
- Aurnhammer, Achim, Dieter Martin und Robert Seidel (Hg.): *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*, Tübingen 2004.
- Baasner, Frank: *Der Begriff »sensibilité« im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg 1988.
- Baecque, Antoine de (Hg.): *Marie-Antoinette. Métamorphoses d'une Image (Ausst. Kat. La Conciergerie, Paris)*, Paris 2019.
- Bandiera, John D.: *Pictorial Treatment of Architecture in French Art 1731-1804*, Univ.-Diss., New York University 1982.
- Baraton, Alain: *Marie-Antoinette et l'art des jardins*, in: *Institut de la Maison de Bourbon (Hg.): Marie-Antoinette face à l'histoire*, Paris 2006, S. 107-118.
- Baridon, Michel: *A History of the Gardens of Versailles*, Philadelphia 2008.
- Baridon, Michel: *The Garden and the Perfectibilists. Méréville and the Désert de Retz*, in: *John Dixon Hunt und Michel Conan (Hg.): Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History*, Philadelphia 2002, S. 121-134.
- Barish, Jonas A.: *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley u. a. 1981.
- Barker, Emma: *Painting and Reform in Eighteenth-Century France. Greuze's L'Accordé de Village*, in: *Oxford Art Journal*, 20.1 (Januar 1997), S. 42-52.
- Barrell, John: *The Dark Side of the Landscape. The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge 1980.
- Barthes, Roland: *Diderot, Brecht, Eisenstein*, in: *ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt am Main 1990, S. 94-102.
- Baudez, Basile: *Le comte d'Angiviller, directeur de travaux. Le cas de Rambouillet*, in: *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 26 (2013), S. 13-25.
- Baulez, Christian: *Deux terrines de la Manufacture de la Reine*, in: *Versalia*, 4 (2001), S. 16-19.
- Baulez, Christian: *Notes sur quelques meubles et objets d'art des appartements de Louis XVI et de Marie-Antoinette*, in: *Revue du Louvre et des musées de France*, 5/6 (1978), S. 359-373.

- Béaur, Gérard: Histoire agraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Inerties et changements dans les campagnes françaises entre 1715 et 1815, Paris 2000.
- Beckert, Sven: Empire of Cotton. A Global History, London 2014.
- Behnke, Kerstin, Benedikt Haller und Eckart Scheerer: Repräsentation, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie, Stuttgart, 1992, Bd. 8, S. 797–853.
- Behrens, Rudolf: Diderots gemimte Körper. Spiel, Identität und Macht, in: ders. und Roland Galle (Hg.): Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert, Würzburg 1993, S. 125–149.
- Belmont, Nicole (Hg.): Aux sources de l'ethnologie française. L'Académie celtique, Paris 1995.
- Bernier, Oliver: Ludwig XIV., Düsseldorf 1989.
- Beylier, Hubert: Le jardin du Palais de l'Élysée aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, in: Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (Jg. 107), Paris 1980, S. 135–158.
- Biver, Paul: Histoire du Château de Bellevue, Paris 1933.
- Blaizot, Georges (Hg.): Bibliothèque Raphaël Esmerian. Livres illustrés du XVIII<sup>e</sup> siècle (Auktionskatalog, Librairie Blaizot), Bd. 3, Paris 1973.
- Bloch, Marc: Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre, Straßburg 1924.
- Blum, Stella (Hg.): Eighteenth-Century French Fashion Plates in Full Color. 64 Engravings from the »Galerie des Modes«, 1778–1787 (Ausst. Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York), New York 1982.
- Bohmann, Ulf u. a.: Das Versprechen der Rationalität. Visionen und Revisionen der Aufklärung, München 2012.
- Böhme, Gernot: Natürlich Natur. Über Natur im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt am Main 1992.
- Bonnell, Roland Guy: Éthique et esthétique du retour à la campagne au XVII<sup>e</sup> siècle. L'œuvre littéraire et utopique de Lezay-Marnésia, 1735–1800, New York 1995.
- Bosq, Paul: Versailles et les Trianons, Paris 1887.
- Bourde, André Jean: Agronomie et agronomes en France au XVIII<sup>e</sup> siècle, 3 Bde., Paris 1967.
- Braham, Allan: The Architecture of the French Enlightenment, Berkeley 1980.
- Brandl-Risi, Bettina: Tableau vivant – Die Wirklichkeit des Bildes in der Aufführung, in: Ludger Schwarte (Hg.): Bild-Performanz, München 2011, S. 285–303.
- Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts, Frankfurt am Main 2010.
- Brier, Max-André und Pierre Brunet: L'architecture rurale française. Corpus des genres, des types et des variantes: Normandie, Paris 1984.
- Brogden, William: The Ferme Ornée and Changing Attitudes to Agricultural Improvement, in: Eighteenth Century Life, 8 (1983), S. 39–44.
- Brückle, Wolfgang: Die Aufteilung des Sinnlichen in der Aufklärungszeit. Politikstil, politischer Stil und Stilpolitik, in: Dietrich Erben und Christine Tauber (Hg.): Politikstile und die Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit, Passau 2016, S. 201–225.
- Burckhardt, Jacob: Die Kultur der Renaissance in Italien, Wien 1935.
- Burke, Peter: Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sönnenkönigs, Berlin 1993.
- Burke, Peter: Popular Culture in Early Modern Europe, Ashgate 2009.
- Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
- Buttler, Adrian von: Der englische Landsitz, 1715–1760. Symbol eines liberalen Weltentwurfs, Mittenwald 1982.

- Campbell, Gordon: *The Hermit in the Garden. From Imperial Rome to Ornamental Gnome*, Oxford 2013.
- Campbell-Culver, Maggie: *Origin of Plants*, London 2001.
- Carrot, Richard C.: *The Hameau de Trianon*. Mique, Rousseau and Marie-Antoinette, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 113,6 (1989), S. 19–28.
- Cars, Jean de: *Le Hameau de la Reine. Le monde rêvé de Marie-Antoinette*, Paris 2018.
- Casid, Jill H.: *Sowing Empire. Landscape and Colonization*, Minneapolis 2004.
- Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*, Hamburg 1998.
- Cayeux, Jean de: *Hubert Robert et les jardins*, Paris 1987.
- Chambers, Douglas: *The Planters of the English Landscape Garden. Botany, Trees, and the Georgics*, New Haven 1993.
- Chartier, Roger: *Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France*, in: Steven L. Kaplan (Hg.): *Understanding Popular Culture. Europe from the Middle Ages to the Nineteenth Century*, Berlin u. a. 1984, S. 229–254.
- Château-Thierry, Irène de: *Origines flamandes et art narratif*, in: *Les Van Blarenberghe. Des reporters du XVIII<sup>e</sup> siècle (Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris)*, hg. von Jean-François Méjanès, Paris 2006, S. 13–39.
- Chéry, Aurore: *La vertu de Madame Élisabeth. Montreuil, un anti-Trianon?*, in: Juliette Trey (Hg.): *Madame Élisabeth. Une princesse au destin tragique, 1764–1794*, Mailand 2013, S. 27–31.
- Chevalier, Casimir: *Histoire de Chenonceau. Ses artistes, ses fêtes, ses vicissitudes*, Lyon 1868.
- Choffé, Laurent: *Le jardin champêtre de Trianon. L'alliance du pittoresque à la botanique*, in: *Versalia*, 7 (2004), S. 56–69.
- Chouillet, Jacques: *L'esthétique des lumières*, Paris 1974.
- Chrisman-Campbell, Kimberly: *Fashion Victims. Dress at the Court of Louis XVI and Marie-Antoinette*, New Haven u. a. 2015.
- Clavilier, Catherine: *Cérès et le laboureur. La construction d'un mythe historique de l'agriculture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2009.
- Cohen, Sarah R.: *Art, Dance and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge 2000.
- Collomp, Alain: *Wohnverhältnisse und Zusammenleben*, in: Philippe Ariès und Roger Chartier (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens, Bd. 3: Von der Renaissance zur Aufklärung*, Augsburg 2000, S. 497–533.
- Colquhoun, Alan: *The Concept of Regionalism*, in: Vincent B. Canizaro (Hg.): *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, New York 2007, S. 147–155.
- Colquhoun, Alan: *Three Kinds of Historicism*, in: *Oppositions*, 26 (1984), S. 29–39.
- Conan, Michel (Hg.): *Dictionnaire historique de l'art des jardins*, Paris 1997.
- Condello, Annette: »Sybaris is the land where it wishes to take us.« *Luxurious Insertions in Picturesque Gardens*, in: *Architectural Research Quarterly*, 15,3 (2011), S. 261–269.
- Corbin, Alain: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*, Frankfurt am Main 1992.
- Crook, Joseph Mordaunt: *The Dilemma of Style. Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, London 1989.
- Crow, Thomas E.: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven 1985.
- Cuisenier, Jean: *La maison rustique. Logique sociale et composition architecturale*, Paris 1991.
- Damerau, Burghard: *Wahrheit / Wahrscheinlichkeit*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6*, Stuttgart u. a. 2005, S. 588–608.

- Damisch, Hubert: *Der Ursprung der Perspektive*, Berlin 2010.
- Daston, Lorraine: Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft, in: Andreas Grote (Hg.): *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, S. 35–60.
- DeJean, Joan: *The Age of Comfort. When Paris Discovered Casual – And the Modern Home Began*, New York u. a. 2009.
- Dennerlein, Ingrid: *Die Gartenkunst der Régence und des Rokoko in Frankreich*, Worms 1981.
- Derouet, James: *Valy Bussard. Le petit laitier de Marie-Antoinette de la Suisse au Petit Trianon en passant par la Touraine*, Paris 2016.
- Derrida, Jacques: *Die Wahrheit der Malerei*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1992.
- Derrida, Jacques: *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1983.
- Derrida, Jacques: *Signatur Ereignis Kontext*, in: ders.: *Die différance. Ausgewählte Texte*, hg. von Peter Engelmann, Stuttgart 2004, S. 68–106.
- Desjardins, Gustave Adolphe: *Le Petit-Trianon. Histoire et description*, Versailles 1885.
- Desjardins, Gustave Adolphe: *Supplément à l'histoire de Petit Trianon*, in: *Mémoires de la Société des Sciences morales, des Lettres et des Arts de Seine-et-Oise*, 18 (1894), S. 129–141, 238–265.
- Dezallier d'Argenville, Antoine-Joseph: *La théorie et la pratique du jardinage*, Paris 2002.
- Disponzio, Joseph: *Introduction*, in: Claude-Henri Watelet: *Essays on Gardens. A Chapter in the French Picturesque*, hg. von Samuel Danon, Berlin u. a. 2003, S. 1–16.
- Doktor, Wolfgang: *Die Kritik der Empfindsamkeit*, Bern u. a. 1975.
- Dorgerloh, Annette: *Love Pilgrims and Merry Hermits. Hermitages as a Place of Conviviality in the 18<sup>th</sup> Century*, in: Paola Zanardi (Hg.): *Le tentazioni dell'»ermitage«*. *Ideali ascetici e invenzioni architettoniche dal medioevo all'illuminismo*, Mailand 2011, S. 137–146.
- Dorgerloh, Annette: *Weibliche und männliche Gartenräume*, in: Stefan Schweizer und Sascha Winter (Hg.): *Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, Geschichte – Themen – Perspektiven*, Regensburg 2012, S. 219–232.
- Duncan, Carol: *Happy Mothers and Other New Ideas in French Art*, in: *Art Bulletin*, 55.4 (Dezember 1973), S. 570–583.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der Aristokratie*, Frankfurt am Main 1983.
- Elslande, Jean-Pierre van: *L'Imaginaire pastoral du XVIII<sup>e</sup> siècle, 1600–1650*, Paris 1999.
- Faber, Richard: *Arcadia und Utopia. Über politischen Idyllismus*, in: ders. und Christine Holste (Hg.): *Arkadische Kulturlandschaft und Gartenkunst. Eine tour d'horizon*, Würzburg 2010, S. 11–21.
- Fabian, Johannes: *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*, in: dies. und Isabel Pflug (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen und Basel 2000, S. 9–28.
- Fontius, Martin: *Winckelmann und die französische Aufklärung*, Berlin 1968.
- Fort, Bernadette (Hg.): *Les Salons de »Mémoires secrets«*, 1767–1787, Paris 1999.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt am Main 1995.
- Foucault, Michel: *Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France 1974–1975*, Frankfurt am Main 2007.
- Foucault, Michel: *Die Geburt der Biopolitik. Geschichte der Gouvernementalität II. Vorlesungen am Collège de France 1978–1979*, Frankfurt am Main 2006.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1994.

- Foucault, Michel: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France 1975-1976, Frankfurt am Main 1999.
- Foucault, Michel: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Governmentalität I. Vorlesungen am Collège de France 1977-1978, Frankfurt am Main 2006.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt am Main 1994.
- Frantz, Pierre: Du spectateur au comédien. Le *Paradoxe* comme nouveau point de vue, in: Revue d'histoire littéraire de la France, 93,5 (September/Oktober 1993), S. 685-701.
- Fraser, Antonia: Marie Antoinette. The Journey, New York 2002.
- Frath, Pierre: Ontologie du peuple, in: Imaginaires, 15: La représentation du peuple (2012), S. 19-40.
- Freedman, Luba: The Classical Pastoral in the Visual Arts, New York u. a. 1989.
- Frey, Manuel: Der reinliche Bürger. Entstehung und Verbreitung bürgerlicher Tugenden in Deutschland, 1760-1860, Göttingen 1997.
- Fried, Michael: Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley u. a. 1980.
- Fulda, Daniel: Rex ex historia. Komödienzeit und verzeitlichte Zeit in *Minna von Barnhelm*, in: Stephanie Stockhorst (Hg.): Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert (= Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 30.2), Wolfenbüttel 2006, S. 179-192.
- Gady, Alexandre: Le Trianon de marbre, in: Pierre Arizoli-Clémentel, ders. und Marc Walter (Hg.) Versailles, Paris 2009, Bd. 1, S. 317-334.
- Gady, Alexandre: Versailles. La fabrique d'un chef-d'œuvre, Paris 2011.
- Gallet, Michel: Les architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dictionnaire biographique et critique, Paris 1995.
- Gallet-Guerne, Danielle (Hg.): Versailles. Dessins d'architecture de la direction général des bâtiments du roi, Bd. 1: Le château, les jardins, le parc, Trianon, Paris 1983.
- Gamper, Michael: Die Natur ist republikanisch. Zu den ästhetischen, anthropologischen und politischen Konzepten der deutschen Gartenliteratur im 18. Jahrhundert, Würzburg 1998.
- Gamper, Michael und Helmut Hühn: Einleitung, in: dies. (Hg.): Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft, Hannover 2014, S. 7-23.
- Ganay, Ernest de: Les jardins à l'anglais en France au dix-huitième siècle, unveröffentlichtes Manuskript (Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris), 2 Bde., Paris 1923.
- Garber, Klaus: Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur, Paderborn 2009.
- Garber, Klaus: Arkadien und Gesellschaft. Skizze zur Sozialgeschichte der Schäferdichtung als utopischer Literaturform Europas, in: Wilhelm Voßkamp (Hg.): Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie, Bd. 2, Stuttgart 1982, S. 37-81.
- Garber, Klaus (Hg.): Europäische Bukolik und Georgik, Darmstadt 1976.
- Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992.
- Gelshorn, Julia: Erziehung des Auges - Erziehung des Körpers. Die geschwungene Linie als visuelle Ausdrucksform sozialer Normierung, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert, Berlin u. a. 2008, S. 489-498.
- Germer, Stefan: Kunst - Macht - Diskurs. Die intellektuelle Karriere des André Félibien im Frankreich von Louis XIV., München 1997.
- Goncourt, Edmond und Jules de Goncourt: Histoire de Marie-Antoinette, Paris 1858.
- Goodman, Dena: Public Sphere and Private Life: Toward a Synthesis of Current Historiographical Approaches to the Old Regime, in: History and Theory, 31.1 (Februar 1992), S. 1-20.

- Goodman, John: A History of Artistic Practice and the Monarchy's Crisis of Representation at the End of the Old Regime, Univ.-Diss., New York University 1990.
- Gorgus, Nina: Der »Weiler der Königin« in Versailles. Eine Rezeptionsgeschichte, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, 106.3 (2003), S. 303–324.
- Gothein, Marie-Luise: Geschichte der Gartenkunst, 2 Bde., Jena 1914.
- Gram Holmström, Kirsten: Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies on Some Trends of Theatrical Fashion, 1770–1815, Stockholm 1967.
- Grell, Chantal: Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France, 1680–1789, Oxford 1995.
- Groh, Ruth und Dieter Groh: Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur, Frankfurt am Main 1991.
- Gromort, Georges: Le Hameau de Trianon, Paris 1928.
- Gruber, Alain-Charles: Les grandes fêtes et leurs décors à l'époque de Louis XVI, Genf u. a. 1972.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990.
- Hager, Luisa: Eremitage, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, hg. von Ludwig Heinrich Heydenreich und Karl-August Wirth, Stuttgart 1967, Sp. 1203–1230.
- Hardman, John: Marie Antoinette. The Making of a French Queen, New Haven u. a. 2019.
- Harrington, Kevin: Changing Ideas on Architecture in the »Encyclopédie«, 1750–1776, Ann Arbor 1985.
- Harris, Carolyn: Queenship and Revolution in Early Modern Europe. Henrietta Maria and Marie Antoinette, Basingstoke, Hampshire und New York 2016.
- Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München 1990.
- Hays, David L.: Landscape within Buildings in Late Eighteenth-Century France, in: Dianne Harris und D. Fairchild Ruggles (Hg.): Sites Unseen. Essays on Landscape and Vision, Pittsburgh 2007, S. 157–180.
- Heeg, Günther: Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts, Frankfurt am Main u. a. 2000.
- Heeg, Günther: Szenen, in: Ursula Bosse und Heinrich Renner (Hg.): Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg im Breisgau 1999, S. 551–569.
- Heitzmann, Annick: Hameau de Trianon. La laiterie de préparation, in: Versalia, 4 (2001), S. 72–79.
- Heitzmann, Annick: Hameau de Trianon. Le moulin, in: Versalia, 8 (2005), S. 46–59.
- Heitzmann, Annick: Hameau de Trianon. Un salle de bal dans la grange, in: Versalia, 6 (2003), S. 36–45.
- Heitzmann, Annick: La laiterie de Rambouillet, in: Versalia, 10 (2007), S. 46–57.
- Heitzmann, Annick: Laiteries royales, laiteries impériales. Trianon et Rambouillet, in: Histoire de l'art, 11 (Oktober 1990), S. 37–42.
- Heitzmann, Annick: Le domaine de Trianon sous le Premier Empire, in: Versalia, 7 (2004), S. 112–127.
- Heitzmann, Annick: Le jeu de bague à Trianon, in: Versalia, 12 (2009), S. 77–96.
- Heitzmann, Annick: Le réchauffoir du Hameau. Une cuisine pour Marie-Antoinette à Trianon, in: Versalia, 3 (2000), S. 76–85.
- Heitzmann, Annick: Restauration au Hameau de Trianon. La tour de Marlborough et la laiterie de propreté, in: Versalia, 5 (2002), S. 32–43.
- Heitzmann, Annick: Trianon. La ferme du Hameau, in: Versalia, 9 (2006), S. 114–129.
- Heitzmann, Annick: Un jeu de bague sous l'Empire à Trianon, in: Gazette des Beaux-Arts 111 (März 1998), S. 203–312.



- Hellenthal, Michael: Eklektizismus. Zur Ambivalenz einer Geisteshaltung und eines künstlerischen Konzepts, Frankfurt am Main 1993.
- Hemingway, Andrew: Sheep as a Pictorial Motif. Pastoral and Counter-Pastoral, in: ders.: *Landscape between Ideology and the Aesthetic. Marxist Essays on British Art and Art Theory, 1750–1850*, Leiden u. a. 2017, S. 246–296.
- Henn, Claudia: *Simplizität, Naivität, Einfach. Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland 1674–1771*, Zürich 1974.
- Herrmann, Wolfgang: *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London 1962.
- Herzog, Günter: *Hubert Robert und das Bild im Garten*, Worms 1989.
- Hesse, Michael: *Architektur im Garten*, in: Stefan Schweizer und Sascha Winter (Hg.): *Gartenkunst in Deutschland*, Regensburg 2012, S. 246–265.
- Heyer, Hans-Rudolf: *Historische Gärten der Schweiz. Die Entwicklung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Bern 1980.
- Higonnet, Patrice: *La gloire et l'échafaud. Vie et destin de l'architecte de Marie-Antoinette*, Paris 2011.
- Higonnet, Patrice: *Mique, the Architect of Royal Intimacy*, in: Michel Conan (Hg.): *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550–1850*, Washington, D. C., 2002, S. 25–41.
- Himelfarb, Hélène: *Rhétorique et poétique visuelles: ornement, emblème et allégorie dans le décor Louis XVI à Versailles*, in: *Cahiers Roucher-Chénin*, 4 (1984), S. 153–188.
- Himelfarb, Hélène: *Versailles. Functions and Legends*, in: Pierre Nora (Hg.): *Rethinking France. Les Lieux de Mémoire*, Bd. 1: *The State*, Chicago 2001, S. 269–333.
- Hobsbawm, Eric: *Introduction: Inventing Traditions*, in: ders. und Terencer Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1–14.
- Hollander, Anne: *Seeing Through Clothes*, New York 1978.
- Honour, Hugh: *Neo-Classicism*, London u. a. 1968.
- Hoog, Simone (Hg.): *Les jardins de Versailles et de Trianon d'André le Nôtre à Richard Mique* (Ausst. Kat. Musée National du Château de Versailles et du Trianon), Paris 1992.
- Horowski, Leonhard: *Die Belagerung des Thrones. Machtstrukturen und Karrieremechanismen am Hof von Frankreich 1661–1789*, Ostfildern 2012.
- Hunt, John Dixon: *The Picturesque Garden in Europe*, London 2003.
- Hunt, John Dixon und Peter Willis (Hg.): *The Genius of the Place. The English Landscape Garden, 1620–1820*, Cambridge 1988.
- Hunt, Lynn: *The Many Bodies of Marie-Antoinette. Political Pornography and the Problem of the Feminine in the French Revolution*, in: dies. (Hg.): *Eroticism and the Body Politic*, Baltimore 1991, S. 108–130.
- Hussey, Christopher: *The Picturesque. Studies in a Point of View*, London 1927.
- Hyde, Melissa: *Making up the Rococo. François Boucher and His Critics*, Los Angeles 2006.
- Hyde, Melissa: *Marie-Antoinette, Wertmüller, and Scandal of the Garden-Variety. Portraying the Queen at Petit Trianon*, in: Victoria Emma Pagán, Judith W. Page und Brigitte Weltman-Aron (Hg.): *»Disciples of Flora«. Gardens in History and Culture*, Newcastle upon Tyne 2015, S. 68–93.
- Illich, Ivan: *Genus. Zu einer historischen Kritik der Gleichheit*, Reinbek bei Hamburg 1983.
- Illich, Ivan: *Vernakuläre Werte*, in: Satish Kumar und Roswitha Hentschel (Hg.): *Metapolitik. Die Ernst Friedrich Schumacher Lectures*, München 1985, S. 166–184.
- Imorde, Joseph, Fritz Neumeyer und Tristan Weddigen (Hg.): *Barocke Inszenierung*, Emsdetten und Zürich 1999.

- Irisarri, P. M.: El teatro de María-Antonieta en Versailles, in: *Revista nacional de arquitectura*, 10 (1950), S. 341-343.
- Iriye, Masumi: *Le Vau's Menagerie and the Rise of the Animalier. Enclosing, Dissecting, and Representing the Animal in Early Modern France*, Univ.-Diss., University of Michigan 1994.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993.
- Jacob, Annie: *Le travail, reflet des cultures. Du sauvage indolent au travailleur*, Paris 1994.
- Jacobus, Mary: *Incorruptible Milk. Breast Feeding and the French Revolution*, in: Sara E. Melzer und Leslie W. Rabine (Hg.): *Rebel Daughters. Women and the French Revolution*, New York u. a. 1992, S. 54-75.
- Jacquart, Jean: *La crise rurale en Île-de-France, 1550-1670*, Paris 1974.
- Jäger, Hella: *Naivität. Eine kritisch-utopische Kategorie der bürgerlichen Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Kronberg im Taunus 1975.
- Jakobson, Roman: *Die Folklore als besondere Form des Schaffens*, in: ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze, 1921-1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979, S. 140-157.
- Jallut, Marguerite: *Château de Versailles. Cabinets intérieurs et petits appartements de Marie-Antoinette*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 63 (1964), S. 289-354.
- Jollet, Étienne: *Interior in the Exterior. Marie-Antoinette's Grotto at Trianon*, in: Ewa Lajer-Burcharth und Beate Söntgen (Hg.): *Interiors and Interiority*, Berlin u. a. 2016, S. 139-156.
- Jones, Jennifer: *Sexing La Mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, Oxford 2004.
- Jong, Sigrid de: *Rediscovering Architecture. Paestum in Eighteenth-Century Architectural Experience and Theory*, New Haven 2015.
- Jooss, Birgit: *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit*, München 1999.
- Kaiser, Thomas E.: *Who's Afraid of Marie-Antoinette? Diplomacy, Austrophobia, and the Queen*, in: *French History*, 14 (2000), S. 241-271.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1994.
- Kaufmann, Emil: *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Cambridge 1955.
- Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Stuttgart 1985.
- Kehn, Wolfgang: *Die Gartenkunst der deutschen Spätaufklärung als Problem der Geistes- und Literaturgeschichte*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 10 (1985), S. 195-224.
- Kelley, Theresa M.: *Visual Suppressions, Emblem, and the »Sister Arts«*, in: *Eighteenth-Century Studies*, 17.1 (Herbst 1983), S. 28-60.
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992.
- Kirchner, Thomas: *»Observons le monde«. La réalité sociale dans la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle*, in: Thomas W. Gaehtgens u. a. (Hg.): *L'art et les norms sociales au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2001, S. 367-381.
- Kittler, Friedrich A.: *Erziehung ist Offenbarung. Zur Struktur der Familie in Lessings Dramen*, in: ders.: *Dichter - Mutter - Kind*, München 1991, S. 19-45.

- Kloss-Weber, Julia: Inividualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Berlin 2014.
- Klostermann, Ute, Günter Oesterle und Harald Tausch: »Vom sentimental zum sentimentalischen Dörfle«. Der Garten von Hohenheim als Modell divergierender Erinnerungskonzepte bei Hirschfeld, Rapp und Schiller, in: Günter Oesterle und Harald Tausch (Hg.): Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000, S. 129–158.
- Knabe, Peter-Eckhard: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972.
- Knaller, Susanne: Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: dies. und Harro Müller (Hg.): Authentizität. Diskussionen eines ästhetischen Begriffs, S. 17–35.
- Köhler, Marcus: Pflegen, Entwerfen, Züchten. Zur Professionsgeschichte der Gartenkunst, in: Stefan Schweizer und Sascha Winter (Hg.): Gartenkunst in Deutschland, Regensburg 2012, S. 150–156.
- Kolesch, Doris: Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV., Frankfurt am Main 2006.
- Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus, Hamburg 2002 (1981).
- Korzus, Bernard: Das Bagno in Steinfurt, in: ders.: Bagno – Neugotik – Le Rouge. Beiträge zur europäischen Gartenforschung aus dem Nachlaß, Berlin 2008, S. 15–26.
- Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.
- Koselleck, Reinhart: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt am Main 2006.
- Koselleck, Reinhart: Geschichte, in: ders., Otto Brunner und Werner Conze (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Bd. 2, Stuttgart 1975, S. 593–717.
- Koselleck, Reinhart: Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt., Frankfurt am Main 1973.
- Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt am Main 1979.
- Koselleck, Reinhart: Zeitschichten. Studien zur Historik, Frankfurt am Main 2000.
- Košeninina, Alexander: Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert, Tübingen 1995.
- Krause, Katharina: Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France (1660–1730), München und Berlin 1996.
- Kremer, Nathalie: Vraisemblance et représentation au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 2011.
- Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, München 1985.
- Krüger, Renate: Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Leipzig 1972.
- La Gorce, Jérôme de und Pierre Jugie (Hg.): Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Ausst. Kat. Hôtel de Soubise, Paris), Paris / Versailles 2010.
- La Gorce, Jérôme de: Les spectacles de l'extraordinaire, in: ders. und Élisabeth Caude (Hg.): Fêtes et divertissements à la cour (Ausst. Kat. Musée National du Château de Versailles et du Trianon), Paris 2016, S. 146–161.
- Lablaude, Pierre-André: Die Gärten von Versailles, Worms 1995.

- Lamy, Gabriela: L'éducation d'un jardinier royal au Petit Trianon. Antoine Richard (1734–1807), in: POLIA, 4, S. 57–73.
- Lamy, Gabriela: Trianon, jardin d'études et d'essais, in: Béatrix Saule (Hg.): Sciences et curiosités à la cour de Versailles, Paris 2010, S. 141–151.
- Landes, Joan B.: Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution, Ithaca 1988.
- Langner, Johannes: Ledoux und die »Fabriques«. Voraussetzungen der Revolutionsarchitektur im Landschaftsgarten, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 26.1 (1963), S. 1–36.
- Laqueur, Thomas Walter: Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud, Cambridge, Mass., u. a. 1990.
- Larrère, Catherine: L'invention de l'économie au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1992.
- Lastinger, Valerie: Re-defining Motherhood. Breast-Feeding and the French Enlightenment, in: Women's Studies, 25.6 (1996), S. 603–617.
- Laureau, Gérard: Histoire de la Ferme de Gally et de ses environs, Sannois 1995.
- Lauterbach, Iris: Der französische Garten am Ende des Ancien Régime. »Schöne Ordnung« und »geschmackvolles Ebenmaß«, Worms 1987.
- Lauterbach, Iris: Einführung, in: Georges-Louis Le Rouge, Détail des nouveaux jardins à la mode. Réimpression de l'édition originale Paris 1775–1790, hg. von ders., Nördlingen 2009, S. 13–36.
- Lavin, Sylvia: Sacrifice in the Garden. Watelet's »Essai sur les jardins« and the Space of the Picturesque, in: Assemblage, 28 (Dezember 1995), S. 16–33.
- Lefort, Claude und Marcel Gauchet: Über Demokratie, in: Ulrich Rödel (Hg.): Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie, Frankfurt am Main 1990, S. 89–122.
- Lehmann, Johannes Friedrich: Der Blick durch die Wand. Zur Geschichte des Theaterzuschauers und des Visuellen bei Diderot und Lessing, Freiburg im Breisgau 2000.
- Lehmann, Johannes Friedrich: Der Zuschauer als Paradigma der Moderne. Überlegungen zum Theater als Medium der Beobachtung, in: Christopher Balme u. a. (Hg.): Theater als Paradigma der Moderne? Positionen zwischen historischer Avantgarde und Medienzeitalter, Tübingen 2003, S. 155–166.
- Leopold, Stephan: Vom *Corpus politicum* zur biopolitischen Körperschaft. Rousseau mit Sade, in: ders. und Gerhard Poppenberg (Hg.): Planet Rousseau. Zur heteronomen Genealogie der Moderne, München 2015, S. 175–190.
- Lepenies, Wolf: Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts, München 1976.
- Leterrier, Sophie-Anne: La Chanson de Malbrouck, de l'archive au signe, Bd. 1, 2.2 (2003), S. 9–26.
- Loisel, Gustave: L'histoire des ménageries de l'antiquité à nos jours, Paris 1912.
- Lovejoy, Arthur O.: »Nature« as Aesthetic Norm, in: Capitalism Nature Socialism, 7.1 (1996), S. 105–112.
- Lovejoy, Arthur O.: Some Meanings of »Nature«, in: George Boas und ders. (Hg.): A Documentary History of Primitivism and Related Ideas, Baltimore 1935, S. 447–456.
- Low, Anthony: The Georgic Revolution, Princeton 1985.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1997.
- Luhmann, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt am Main 1982.
- Luhmann, Niklas: Temporalisierung von Komplexität. Zur Semantik neuzeitlicher Zeitbegriffe, in: ders.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, S. 235–300.
- Lukács, Georg: Die Zerstörung der Vernunft, Berlin 1962.
- Macarthur, John: The Picturesque. Architecture, Disgust and Other Irregularities, London u. a. 2007.

- Maës, Antoine: *La laiterie de Marie-Antoinette à Rambouillet. Un temple pastoral pour le plaisir de la reine*, Montreuil 2016.
- Maillet-Chassagne, Monique und Irène de Château-Thierry: *Catalogue raisonné des œuvres des Van Blarenberghe, 1680–1828*, Lille 2004.
- Maisak, Petra: *Arkadien. Genese und Typologie einer idyllischen Wunschwelt*, Frankfurt am Main u. a. 1981.
- Malnic-Dybman, Évelyne: *Les maisons de Normandie*, Paris 1998.
- Man, Paul de: *The Rhetoric of Blindness. Jacques Derrida's Reading of Rousseau*, in: ders.: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971.
- Maral, Alexandre: *Femmes de Versailles*, Paris 2019.
- Marfoux, Louise-Marie: *Folklore*, in: Étienne Souriau (Hg.): *Vocabulaire d'esthétique*, Paris 1990, S. 793 f.
- Marin, Louis: *Das Porträt des Königs*, Berlin 2005.
- Maroteaux, Vincent: *Versailles. Le roi et son domaine*, Paris 2000.
- Martin, Meredith: *Dairy Queens. The Politics of Pastoral Architecture from Catherine De' Medici to Marie-Antoinette*, Cambridge 2011.
- Maudlin, Daniel: *The Idea of the Cottage in English Architecture, 1760–1860*, Abingdon 2016.
- Maza, Sarah C.: *Private Lives and Public Affairs. The Causes Célèbres of Prerevolutionary France*, Berkely u. a. 1993.
- McClellan, Andrew: *D'Angiviller's »Great Men« of France and the Politics of the Parlements*, in: *Art History*, 13.2 (Juni 1990), S. 175–192.
- McKeon, Michael: *The Pastoral Revolution*, in: Kevin Sharpe und Steven N. Zwicker (Hg.): *Refiguring Revolutions. Aesthetics and Politics from the English Revolution to the Romantic Revolution*, Berkeley u. a. 1998, S. 267–289.
- Mecke, Jochen: *Der Prozess der Authentizität*, in: Susanne Knaller und Harro Müller (Hg.): *Authentizität. Diskussionen eines ästhetischen Begriffs*, Paderborn 2006, S. 82–114.
- Meeks, Carroll L. V.: *Picturesque Eclecticism*, in: *The Art Bulletin*, 32.3 (September 1950), S. 226–235.
- Menninghaus, Winfried: *»Darstellung«*. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas, in: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?*, Frankfurt am Main 1994, S. 205–226.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: *Zärtlichkeit. Höfische Galanterie als Ursprung der bürgerlichen Empfindsamkeit*, Paderborn 2016.
- Michel, Christian: *De la fête champêtre au triomphe de l'agriculture*, in: *Paysages, paysans. L'art et la terre en Europe du Moyen-Âge au XX<sup>e</sup> siècle* (Ausst. Kat. Bibliothèque Nationale de France, Paris), Paris 1994, S. 149–159.
- Michel, Christian: *Le »célèbre Watteau«*, Genf 2008.
- Molitor, Ludwig: *Geschichte einer deutschen Fürstenstadt. Vollständige Geschichte der ehemals pfalz-bayrischen Residenzstadt Zweibrücken*, Zweibrücken 1885.
- Moravia, Sergio: *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1989.
- Mosser, Monique: *Paradox in the Garden. A Brief Account of »Fabriques«*, in: dies. und Georges Teyssso (Hg.): *The Architecture of Western Gardens. A Design History from the Renaissance to the Present Day*, Cambridge, Mass., 1991, S. 263–280.
- Moulin, Jacques: *Trianon et le hameau de la reine*, Paris 2019.
- Mukerji, Chandra: *Territorial Ambitions and the Gardens of Versailles*, Cambridge 1997.
- Müller, Lothar: *Herzblut und Maskenspiel. Über die empfindsame Seele, den Briefroman und*

- das Papier, in: Gerd Jüttemann (Hg.): Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland, Weinheim 1991, S. 267–290.
- Myers, Katherine: Visuals Fields. Theories of Perception and the Landscape Garden, in: Martin Calder (Hg.): Experiencing the Garden in the Eighteenth Century, Oxford 2006, S. 13–36.
- Nau, Elisabeth: Hohenheim. Schloss und Gärten, Konstanz u. a. 1967.
- Neumann, Birgit: Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts. Zur Einleitung, in: dies. (Hg.): Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts, Göttingen 2005, S. 9–40.
- Newton, William Ritchey: Hinter den Fassaden von Versailles. Mätressen, Flöhe und Intrigen am Hof des Sonnenkönigs, Berlin 2011.
- Newton, William Ritchey: Versailles, côté jardins. Splendeurs et misères, de Louis XIV à la Révolution, Paris 2011.
- Niedermeier, Michael: Das Ende der Idylle. Symbolik, Zeitbezug, »Gartenrevolution« in Goethes Roman »Die Wahlverwandtschaften«, Berlin u. a. 1992.
- Nolhac, Pierre de: Hubert Robert. 1733–1808, Paris 1910.
- Nolhac, Pierre de: Le Prince de Ligne à Trianon, in: Annales Prince de Ligne, 1 (1920), S. 115–119.
- Nolhac, Pierre de: Trianon de Marie-Antoinette, Paris 1914.
- Nye, Edward: Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action, Cambridge 2011.
- Oostveldt, Bram van: Ut pictura hortus / Ut theatrum hortus. Theatricality and French Picturesque Garden Theory (1771–95), in: Caroline van Eck und Stijn Bussels (Hg.): Theatricality in Early Modern Art and Architecture, Oxford 2011, S. 165–177.
- Opperman, Hal (Hg.): Jean-Baptiste Oudry (Ausst. Kat. Kimbell Art Museum, Fort Worth), Fort Worth 1983.
- Ostermann, Eberhard: Die Authentizität des Ästhetischen. Studien zur ästhetischen Transformation der Rhetorik, München 2002.
- Ozouf, Mona: L'invention de l'ethnographie française. Le questionnaire de l'Académie celtique, in: Annales, 36.2 (1981), S. 210–230.
- Paust, Bettina: Studien zur barocken Menagerie im deutschsprachigen Raum, Worms 1996.
- Pečar, Andreas und Damien Tricoire: Falsche Freunde. War die Aufklärung wirklich die Geburtsstunde der Moderne, Frankfurt am Main u. a. 2015.
- Pečar, Andreas: Die Imagination von Autonomie, Größe und Dauer. Adelsrepräsentation im 18. Jahrhundert im Schloss- und Gartenbau, in: Jörn Leonhard und Christian Wieland (Hg.): What Makes the Nobility Noble? Comparative Perspectives from the Sixteenth to the Twentieth Century, Göttingen 2011, S. 255–278.
- Pevsner, Nikolaus: The Genesis of the Picturesque, in: The Architectural Review, 96 (November 1944), S. 139–146.
- Pippin, Robert: Authenticity in Painting. Remarks on Michael Fried's Art History, in: Critical Inquiry, 31.3 (2005), S. 575–598.
- Priddat, Birger P.: »Le concert universel«. Die Physiokratie. Eine Transformationsphilosophie des 18. Jahrhunderts, Marburg 2001.
- Proschwitz, Gunnar von: Courier de l'Europe (1776–1792), in: Dictionnaire des Journaux, 1600–1789, Bd. 1, Paris 1991, S. 282–293.
- Radisich, Paula Rea: The King Prunes His Garden. Hubert Robert's Picture of the Versailles Garden in 1775, in: Eighteenth-Century Studies, 21.4 (Sommer 1988), S. 454–471.
- Raïssac, Muriel de: Richard Mique. Architecte du Roi de Pologne Stanislas I<sup>er</sup>, de Mesdames et de Marie-Antoinette, Paris 2011.

- Ranum, Orest: Refugien der Intimität, in: Philippe Ariès und Georges Duby (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 3: *Von der Aufklärung zur Renaissance*, Augsburg 2000, S. 213–268.
- Raphael, Max: *Geschichte und Geschichtsbilder*, in: ders.: *Bild-Beschreibungen. Natur, Raum und Geschichte in der Kunst*, hg. von Hans-Jürgen Heinrichs, Frankfurt am Main 1989, S. 29–39.
- Rath, Norbert: *Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in der Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Münster u. a. 1996.
- Rauser, Amelia: *The Age of Undress. Art, Fashion, and the Classical Ideal in the 1790s*, New Haven u. a. 2020.
- Rebentisch, Juliane: *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.
- Reichwein, Adolf: *China und Europa. Geistige und künstlerische Beziehungen im 18. Jahrhundert*, Berlin 1923.
- Rétat, Pierre: *Le dernier règne. Chronique de la France de Louis XIV, 1774–1789*, Paris 1995.
- Rey, Léon: *Le Petit Trianon et le hameau de Marie-Antoinette*, Paris 1936.
- Rheims, Gabrielle: *Le bureau de Marie-Antoinette à Trianon*, in: *Revue de l'Art*, 47 (1925), S. 262–268.
- Ribeiro, Aileen: *Dress and Morality*, Oxford u. a. 2003.
- Ribeiro, Aileen: *Dress in Eighteenth-Century Europe 1715–1787*, New Haven u. a. 2002.
- Richter, Susan: *Pflug und Steuerruder. Zur Verflechtung von Herrschaft und Landwirtschaft der Aufklärung*, Köln u. a. 2015.
- Rieder, William: *A Royal Commode and Secrétaire by Riesener*, in: *Furniture History*, 38 (2002), S. 83–96.
- Rincón, Carlos: *Exotisch / Exotismus*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, Stuttgart u. a. 2001, S. 310–366.
- Rincón, Carlos: *Naiv / Naivität*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4, Stuttgart u. a. 2002, S. 347–377.
- Roche, Daniel: *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris 1990.
- Roche, Daniel und Michel Vovelle: *Bourgeois, Rentiers, and Property Owners. Elements of Defining a Social Category at the End of the Eighteenth Century*, in: Jeffrey Kaplow (Hg.): *New Perspectives on the French Revolution. Readings in Historical Sociology*, New York 1965, S. 25–46.
- Rohbeck, Johannes: *Erklärende Historiographie und Teleologie der Geschichte*, in: Jörn Garber und Heinz Thoma (Hg.): *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004, S. 77–99.
- Rohbeck, Johannes: *Verzeitlichung*, in: Joachim Ritter und Karlfriedr Gründer (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11, Basel 2001, S. 1026–1028.
- Rondot, Bertrand: *Le goût de la reine*, in: Pierre Arizzoli-Clémentel u. a. (Hg.): *Marie-Antoinette (Ausst. Kat. Grand Palais, Paris)*, Paris 2008, S. 212–241.
- Rykwert, Joseph: *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier*, Berlin 2005.
- Saage, Richard: *Utopie als »Fürstenspiegel«*. Zu Fénelons »Die Abenteuer des Telemach«, in: *UTOPIE kreativ*, 95 (September 1998), S. 66–77.
- Sahlins, Peter: *1668. The Year of the Animal in France*, New York 2017.
- Saint-Amand, Pierre: *Adorning Marie Antoinette*, in: *Eighteenth-Century Life*, 15 (November 1991), S. 19–34.
- Saint-Amand, Pierre: *The Pursuit of Laziness. An Idle Interpretation of the Enlightenment*, Princeton 2011.

- Saisselin, Rémy G.: Architecture and Language. The Sensationalism of Le Camus de Mézières, in: *British Journal of Aesthetics*, 15 (1975), S. 239–253.
- Salmon, Xavier: »Je ne me connais pas en peinture; mais vous me la faites aimer.« Portraituren la famille royale, in: Joseph Baillo und ders. (Hg.): *Élisabeth Louise Vigée Le Brun* (Ausst. Kat. Grand Palais, Paris), Paris 2015, S. 37–45.
- Salmon, Xavier: La France ou L'Agriculture, in: ders. (Hg.): *Dansez, embrassez qui vous voudrez. Fêtes et plaisirs d'amour au siècle de Madame de Pompadour* (Ausst. Kat. Musée du Louvre-Lens), Mailand 2015, S. 188 f.
- Salmon, Xavier: Marie-Antoinette à la rose, in: Pierre Arizzoli-Clémentel u. a. (Hg.): *Marie-Antoinette* (Ausst. Kat. Grand Palais, Paris), Paris 2008, S. 308.
- Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers, 1765–1914*, Frankfurt am Main 2001.
- Sauder, Gerhard: »Bürgerliche« Empfindsamkeit?, in: Rudolf Vierhaus (Hg.): *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg 1981, S. 149–164.
- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit*, Bd. 1: Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974.
- Saule, Béatrix (Hg.): *Sciences et curiosités à la cour de Versailles*, Paris 2010.
- Sawilla, Jan Marco: »Geschichte«. Ein Produkt der deutschen Aufklärung. Eine Kritik an Reinhart Kosellecks Begriff des »Kollektivsingulars« *Geschichte*, in: *Zeitschrift für historische Forschung*, 31 (2004), S. 381–428.
- Sayre, Laura B.: Locating the Georgic: From the »ferme ornée« to the Model Farm, in: *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 22.3 (2002), S. 167–192.
- Schings, Hans-Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert* (= DFG-Symposion 1992), Stuttgart u. a. 1994.
- Schlaffer, Hannelore und Heinz Schlaffer: *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt am Main 1975.
- Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität. Prinzip und Geschichte*, Tübingen 2002.
- Schneider, Birgit: Ornament in der Krise. Die zwei Kleider der Königin Marie-Antoinette, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung* (= *Textile Studies*, Bd. 1), Emsdetten u. a. 2010, S. 153–165.
- Schneider, Pablo: *Die erste Ursache. Kunst, Repräsentation und Wissenschaft zu Zeiten Ludwigs XIV. und Charles Le Bruns*, Berlin 2011.
- Schneider, Pablo: Die Tugend der Endlichkeit. Repräsentationsprobleme unter Ludwig XIV., in: Horst Bredekamp u. a. (Hg.): *Visuelle Argumentation. Die Mysterien der Repräsentation und die Berechenbarkeit der Welt*, München 2005, S. 121–139.
- Schnitzer, Claudia: *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*, Tübingen 1999.
- Schoell-Glass, Charlotte: *Inszenierte Einsamkeit*, in: Werner Hofmann (Hg.): *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 10, Hamburg 1991, S. 197–206.
- Schramm, Helmar: Theatralität, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 6, Stuttgart u. a. 2005, S. 48–73.
- Schulz, Simone: *Gartenkunst, Landwirtschaft und Dichtung bei William Shenstone und seine Ferme Ornée »The Leasowes« im Spiegel seines literarischen Zirkels*, Univ.-Diss., Freie Universität Berlin, Berlin 2004.
- Schütte, Ulrich: *Aufklärung, Empfindsamkeit und die Krise der Architektur um 1800. Zu den »Untersuchungen über den Charakter der Gebäude«*, in: Werner Hofmann und Martin Warnke (Hg.): *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Bd. 8, Hamburg 1989, S. 57–74.
- Schütte, Ulrich: *Gutshöfe und Ökonomiegebäude*, in: ders.: *Architekt und Ingenieur*.



- Baumeister in Krieg und Frieden (Ausst. Kat. Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 1984, S. 221-240.
- Schwarte, Ludger: Gleichheit und Theaterarchitektur. Voltaires Privattheater, in: Erika Fischer-Lichte und Benjamin Wihstutz (Hg.): Politik des Raumes. Theater und Topologie, München 2010, S. 33-44.
- Schwarte, Ludger: Philosophie der Architektur, München 2009.
- Schwartz, Selma: The »Etruscan« Style at Sèvres. A Bowl from Marie-Antoinette's Dairy at Rambouillet, in: Metropolitan Museum Journal, 37 (2002), S. 259-266.
- Schwarzkopf, Johannes: Technik und Garten. Ansätze zu einer technikhistorischen Aufarbeitung der Gartengeschichte, in: Stefan Schweizer und Sascha Winter (Hg.): Gartenkunst in Deutschland, Regensburg 2012, S. 509-520.
- Schweizer, Stefan: Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerkanspruch, Berlin u. a. 2013.
- Schweizer, Stefan: »Funktion« und »Nutzung« als sozialgeschichtliche Deutungsperspektive der Gartenkunstgeschichte, in: ders. (Hg.): Gärten und Parks als Lebens- und Erlebnisraum. Funktions- und nutzungsgeschichtliche Aspekte der Gartenkunst in Früher Neuzeit und Moderne, Worms 2008, S. 9-20.
- Schweizer, Stefan: Raumformen, Ornamentik, Stile. Der Garten als Kunstwerk im System der Bildenden Künste, in: ders. und Sascha Winter (Hg.): Gartenkunst in Deutschland, Regensburg 2012, S. 103-121.
- Schweizer, Stefan: Zur Genese der Gartenkunst als Gattung im System der frühneuzeitlichen Künste, in: Gert Gröning und Stefanie Hennecke (Hg.): Kunst Garten Kultur, Berlin 2010, S. 65-80.
- Sciama, Cyrille: Jean-François-Thérèse Chalgrin et le Comte de Provence (1771-1791), in: Basile Baudez u. a. (Hg.): Chalgrin et son temps. Architectes et architecture de l'Ancien Régime à la Révolution, Bordeaux 2016, S. 21-30.
- Sciama, Cyrille: Le Comte de Provence et l'architecture. Une sensibilité au néoclassicisme (1771-1791), in: Livraisons d'histoire de l'architecture, 7 (2004), S. 115-126.
- Scott, Barbara: The Comte d'Angiviller. The Last Directeur-Général des Bâtiments, in: Apollo, 97 (1973), S. 78-85.
- Seng, Eva-Maria: Die Wörlitzer Anlagen, in: Richard Saage und dies. (Hg.): Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert zwischen literarischer Fiktion und frühneuzeitlicher Gartenkunst, Tübingen 1999, S. 117-150.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Berlin 2008.
- Serres, Michel: Die fünf Sinne. Philosophie der Gemenge und Gemische, Frankfurt am Main 1998.
- Sheriff, Mary D.: The Exceptional Woman. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art, Chicago 1996.
- Shovlin, John: The Cultural Politics of Luxury in Eighteenth-Century France, in: French Historical Studies, 23.4 (2000), S. 577-606.
- Shovlin, John: The Political Economy of Virtue. Luxury, Patriotism, and the Origins of the French Revolution, Ithaca 2006.
- Siegmund, Andrea: Der Landschaftsgarten als Gegenwelt. Ein Beitrag zur Theorie der Landschaft im Spannungsfeld von Aufklärung, Empfindsamkeit, Romantik und Gegenaufklärung, Würzburg 2011.
- Silvestre de Sacy, Jacques: Le Comte d'Angiviller, dernier directeur général des Bâtiments du Roi, Paris 1953.

- Simon, Julia: *Rousseau Among the Moderns. Music, Aesthetics, Politics*, University Park, Pennsylvania, 2013.
- Spickernagel, Ellen: *Der Fortgang der Tiere. Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.-19. Jahrhunderts*, Köln u. a. 2010.
- Stanton, Domna C.: *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*, New York 1980.
- Starobinski, Jean: *Die Erfindung der Freiheit. 1700-1789*, Genf 1964.
- Starobinski, Jean: *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, München u. a. 1988.
- Stockhorst, Stephanie: *Von der Verzeitlichungsthese zur temporalen Diversität*, in: dies. (Hg.): *Zeitkonzepte. Zur Pluralisierung des Zeitdiskurses im langen 18. Jahrhundert (= Das achzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achzehnten Jahrhunderts, 30.2)*, Wolfenbüttel 2006, S. 157-164.
- Strübing, Frauke: *Frauenbilder*, in: Iwan-Michelangelo D'Aprile und Stefanie Stockhorst (Hg.): *Rousseau und die Moderne. Eine Enzyklopädie*, Göttingen 2013, S. 83-94.
- Summerson, John: *Architecture in Britain, 1530 to 1830*, Harmondsworth 1970.
- Symes, Michael: »'Tis use alone that sanctifies expense.« *The Politics of the »Ferme Ornée«*, in: Patrick Eyres Band (Hg.): *Wentworth Castle and Georgian Political Gardening*, Barnsley 2012, S. 29-40.
- Szambien, Werner: *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris 1986.
- Szántó, Catherine: *Manière de montrer les jardins de Versailles. Une invitation à la promenade*, Paris 2013.
- Szymczyk-Eggert, Elisabeth: *Das Dörfle war nicht englisch oder Das Mißverständnis von Hohenheim*, in: Harri Günther und Michael Niedermeier (Hg.): *Gärten der Goethezeit*, Leipzig 1993, S. 161-167.
- Tabarasi, Anca-Stanca: *Der Landschaftsgarten als Lebensmodell. Zur Symbolik der »Gartenrevolution« in Europa*, Würzburg 2007.
- Taeger, Angela: *Ludwig XVI., König von Frankreich*, Stuttgart 2006.
- Taylor, Charles: *Das Unbehagen an der Moderne*, Frankfurt am Main 1995.
- Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt am Main 1996.
- Taylor, Patricia: *Thomas Blaikie (1751-1838). The »Capability« Brown of France*, East Linton 2001.
- Taylor, Susan: *Ut pictura horti. Hubert Robert and the Bains d'Apollon at Versailles*, Univ.-Diss., University of Pennsylvania 1990.
- Taylor-Leduc, Susan: *Louis XVI's Public Gardens. The Replantations of Versailles in the Eighteenth Century*, in: *Journal of Garden History*, 14.2 (1994), S. 67-91.
- Thomas, Chantal: *La reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets*, Paris 2008.
- Trey, Juliette: *Du Temple de l'amour à Trianon à la Fête de nuit. Questions d'identification autour d'un tableau par Claude-Louis Châtelet*, in: Raphaël Masson (Hg.): *Mélanges offerts à Pierre Arizzoli-Clémentel*, Versailles 2009, S. 281-287.
- Troßbach, Werner: *Dorf*, in: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, 16 Bde., Stuttgart u. a. 2005, Bd. 2, S. 1087-1094.
- Trotha, Hans von: *Angenehme Empfindungen. Medien einer populären Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert vom Landschaftsgarten bis zum Schauerroman*, München 1999.
- Trüby, Stephan: *Geschichte des Korridors*, Paderborn 2018.
- Tzonis, Alexander: *The Structure of Change. Co-Revolutions, Roots and Emergence of Modern*

- Architecture, in: Liane Lefaivre und ders. (Hg.): *The Emergence of Modern Architecture. A Documentary History from 1000 to 1810*, London u. a. 2004, S. 1–28.
- Vidler, Anthony: *Claude-Nicolas Ledoux. Architecture and Social Reform at the End of the Ancien Régime*, Cambridge, Mass., u. a. 1990.
- Vidler, Anthony: *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton 1987.
- Vinken, Barbara: Marie-Antoinette oder Das Ende der Zwei-Körper-Lehre, in: Uwe Hebekus, Ethel Matala de Mazza und Albrecht Koschorke (Hg.): *Das Politische. Figurenlehre des sozialen Körpers nach der Romantik*, München 2002, S. 86–105.
- Vogel, Juliane: *Aus dem Grund. Auftrittprotokolle zwischen Racine und Nietzsche*, Paderborn 2018.
- Vogtherr, Christoph Martin: Die »fête galante« im 18. Jahrhundert. Ein Raum für Innovation außerhalb der akademischen Gattungsdiskussion, in: Eva Fischer-Hausdorf (Hg.): *Von Poussin bis Monet. Die Farben Frankreichs (Ausst. Kat. Arp-Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen; Bucerius Kunstforum, Hamburg)*, München 2015, S. 30–38.
- Voiriot, Catherine: *Jardins*, in: Guillaume Faroult (Hg.): *Hubert Robert. Un peintre visionnaire (Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris, u. a.)*, Paris 2016, S. 346–349.
- Wakefield, David: *Boucher*, London 2005.
- Wallenstein, Sven-Olov: *Biopolitics and the Emergence of Modern Architecture*, New York 2009.
- Walser, Isabella: *Anton Wilhelm Ertl: »Austria regina Arabiae«. Ein neulateinischer Habsburgroman des 17. Jahrhunderts. Einführung mit Text und Übersetzung*, Berlin u. a. 2016.
- Walter, Kerstin: *Das Pittoreske. Die Theorie des englischen Landschaftsgartens als Baustein zum Verständnis von Kunst der Gegenwart*, Worms 2006.
- Weber, Caroline: *Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution*, New York 2006.
- Weddigen, Tristan: *Zur Funktionsgeschichte*, in: ders., Sible de Blaauw und Bram Kempers (Hg.): *Functions and Decorations. Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, Vatikanstadt u. a. 2003, S. 9–25.
- Wegmann, Nikolaus: *Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988.
- Weulersse, Georges: *Le mouvement physiocratique en France (de 1756 à 1770)*, 2 Bde., Paris 1910.
- Wickham, Louise: *Gardens in History. A Political Perspective*, Oxford 2012.
- Wiebenson, Dora: *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978.
- Williams, Roger L.: *Botanophilia in Eighteenth-Century France. The Spirit of the Enlightenment*, Dordrecht 2001.
- Williams, Roger L.: *French Botany in the Enlightenment. The Ill-Fated Voyages of »La Pérouse« and His Rescuers*, Dordrecht 2003.
- Wimmer, Clemens Alexander: *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989.
- Winkler, Markus: *Nützlich*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4*, Stuttgart u. a. 2002, S. 563–582.
- Wittkower, Rudolf: *Englischer Neopalladianismus, Landschaftsgärten, China und die Aufklärung*, in: Martin Warnke (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*, Köln 1984, S. 309–335.
- Wolf, Werner: *Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im französischen Drama des 18. Jahrhunderts. Marivaux und Beaumarchais*, Frankfurt am Main 1984.

## Bibliografie

- Wolfzettel, Friedrich: Malerisch / pittoresk, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Stuttgart u. a. 2001, Bd. 3, S. 760-789.
- Wright, Gwendolyn: Dilemmas of Diversity. Vernacular Style and High Style, in: *Precis*, 5 (1986), S. 117-123.
- Wyngaard, Amy S.: From Savage to Citizen. The Invention of the Peasant in the French Enlightenment, Newark 2004.
- Wyss, Beat: Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889, Berlin 2010.
- Ziegler, Hendrik: Der Sonnenkönig und seine Feinde. Die Bildpropaganda Ludwigs XIV. in der Kritik, Petersberg 2010.
- Zimmermann, Jacqueline und Roger Zimmermann: Le jardin de Madame. La Comtesse de Provence à Montreuil-lès-Versailles, Versailles 1988.
- Zippelius, Adelhart: Der Mensch als lebendes Exponat, in: Utz Jeggle u. a. (Hg.): *Volkskultur in der Moderne. Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 410-429.

# Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Musée Jacquemart-André, Paris, © Institut de France @Culturespaces  
Abb. 2: Musée Jacquemart-André, Paris, © Institut de France @Culturespaces  
Abb. 3: The Walters Art Museum, Baltimore, Inv. Nr. 57.259  
Abb. 4: Gustave Desjardins: Le Petit-Trianon. Histoire et description, Paris 1885, Abb. XIX, Digitalisat: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, Paris, 4-LK7-24503  
Abb. 5: Privatsammlung, Quelle: Jean-François Méjanès (Hg.): Les Van Blarenberghe. Des reporters du XVIII<sup>e</sup> siècle (Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris), Paris 2006, S. 34, Abb. 22  
Abb. 6: Privatsammlung, Quelle: Jean-François Méjanès (Hg.): Les Van Blarenberghe. Des reporters du XVIII<sup>e</sup> siècle (Ausst. Kat. Musée du Louvre, Paris), Paris 2006, S. 35, Abb. 23  
Abb. 7: Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv. Nr. 626, © Calouste Gulbenkian Foundation, Foto: Catarina Gomes Ferreira  
Abb. 8: Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon, Inv. Nr. 627, © Calouste Gulbenkian Foundation, Foto: Catarina Gomes Ferreira  
Abb. 9: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, QB-370 (2)-FT 4, Digitalisat: gallica.bnf.fr  
Abb. 10: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (6)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr  
Abb. 11: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV9146/InvDessins1259, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot  
Abb. 12: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (3)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr  
Abb. 13: Archives Nationales de France, Paris, AN O/1/1887, Dossier 2, erster Teil, o. S.  
Abb. 14: Archives Nationales de France, Paris, AN O/1/1876, Dossier 1, S. 3  
Abb. 15: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 2  
Abb. 16: Privatsammlung, Foto: Courtesy of Sotheby's, New York  
Abb. 17: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. InvDessins311, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: RMN-GP  
Abb. 18: National Library of Sweden, Stockholm, KoB H. Vol. 35, S. 5, Digitalisat: weburn.kb.se  
Abb. 19: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 10  
Abb. 20: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 25  
Abb. 21: Östergötlands Museum, Linköping, Inv. Nr. OM.B.000639  
Abb. 22: Musée des beaux-arts, Quimper, Nachlass Comte de Silguy, Inv. Nr. 873-1-411  
Abb. 23: Privatsammlung, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel u. a. (Hg.): Marie-Antoinette (Ausst. Kat. Grand Palais, Paris), Paris 2008, S. 276, Abb. 195 (Studio Bénédicte Petit, Paris)

- Abb. 24: Nationalmuseum, Stockholm, Inv. Nr. NM 1032, Foto: Erik Cornelius
- Abb. 25: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil, 2008, o. S., Abb. 2
- Abb. 26: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 1
- Abb. 27: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 27
- Abb. 28: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV7796, © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais, Foto: Jean-Marc Manai
- Abb. 29: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV8611/InvDessins1107, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 30: Victoria and Albert Museum, London, National Art Library Collection, Nr. 38041 701031213 (Bound volume of William Gilpin essays, illustrated with aquatints, London 1802–1808)
- Abb. 31: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 30
- Abb. 32: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 29
- Abb. 33: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 34: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 25
- Abb. 35: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 36: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 37: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 38: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 30, 31
- Abb. 39: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 56
- Abb. 40: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 41: Jean-Charles Krafft: Recueil d'architecture civile, Paris 1829, Tafel 116, Digitalisat: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, Paris, V-2051
- Abb. 42: Biblioteca Estense, Modena, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel: L'album de Marie-Antoinette. Vues et plans du Petit Trianon à Versailles, Montreuil 2008, o. S., Abb. 4
- Abb. 43: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 44: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 34
- Abb. 45: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 46: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 47: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 48: Foto: Wikimedia, 2011
- Abb. 49: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 40
- Abb. 50: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV8141.12/InvDessins639, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Franck Raux
- Abb. 51: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 52: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 53: Foto: Meredith Martin, 2011
- Abb. 54: Kunstbibliothek, Berlin, Inv. Nr. Hdz5023, © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais, Foto: BPK
- Abb. 55: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V5893.1, © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais, Foto: Christophe Fouin

- Abb. 56: Musée national de Céramique, Sèvres, Inv. Nr. MNC23399/MNC23400, © RMN-Grand Palais (Manufacture et Musée nationaux, Sèvres), Foto: Martine Beck-Coppola
- Abb. 57: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 58: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 59: Georges Gromort: Le Hameau de Trianon, Paris 1928, Abb. 42
- Abb. 60: Archives Nationales de France, Paris, AN O/1/1887, Dossier 2, o. S.
- Abb. 61: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, PET FOL-VE-69, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 62: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département Musique, Est.RousseauJ.-J.044, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 63: Musée d'art et d'histoire, Meudon, Inv. Nr. 2010-3-1
- Abb. 64: The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Inv. Nr. 2002.9.2
- Abb. 65: Johann Bernhard Fischer von Erlach: Entwurf einer Historischen Architektur, Leipzig 1721, Tafel IX, Digitalisat: digi.ub.uni-heidelberg.de, Universitätsbibliothek, Heidelberg, 96 A 10326
- Abb. 66: Archives Nationales de France, Paris, Quelle: Jérôme de La Gorce u. Pierre Jugie (Hg.): Dans l'atelier des Menus Plaisirs du roi. Spectacles, fêtes et cérémonies aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (Ausst. Kat. Hôtel de Soubise, Paris), Paris / Versailles 2010, S. 212, Nr. 113
- Abb. 67: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV7125, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 68: Museum of Fine Arts Boston, The Elizabeth Day McCormick Collection, Inv. Nr. 44.1574
- Abb. 69: Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. RF51620-recto, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Foto: Michèle Bellot
- Abb. 70: Foto: Markus Castor, Paris, 2022
- Abb. 71: Annick Heitzmann, Quelle: dies.: Trianon. La ferme du Hameau, in: Versalia, 9 (2006), S. 118, Abb. 5
- Abb. 72: René Perin: Album du Nouveau-Bellevue, Paris 1836, Abb. VI, Bibliothèque nationale de France, Paris, FOL-LK7-916
- Abb. 73: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V5891, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Franck Raux
- Abb. 74: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V.2011.15, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 75: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. 71.D.102, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles)
- Abb. 76: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V6106, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 77: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V2011.33(1-8), © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 78: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V5808(1-8), © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 79: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V58641-2, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Michèle Bellot
- Abb. 80: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. V2011.21(1-2), © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 81: Simone Hoog (Hg.): Les jardins de Versailles et de Trianon d'André le Nôtre à Richard Mique (Ausst. Kat. Musée National du Château de Versailles et de Trianon, Paris), Paris 1992, S. 125, Abb. 79

- Abb. 82: The British Museum, London, Inv. Nr. Y,4.603, © The Trustees of the British Museum
- Abb. 83: The British Museum, London, Inv. Nr. 1866,1208.90, © The Trustees of the British Museum
- Abb. 84: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, 37g/90008
- Abb. 85: Bibliothèque nationale de France, Paris, LK7-5104
- Abb. 86: Bibliothèque nationale de France, Paris, LK7-5104
- Abb. 87: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, PET FOL-VE-69, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 88: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, 37g/90008
- Abb. 89: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 90: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 91: Musée Condé, Chantilly, Inv. Nr. 1930-1-1-F16, © RMN-Grand Palais (domaine de Chantilly), Foto: Franck Raux / René-Gabriel Ojeda
- Abb. 92: Musée du Louvre, Paris, Département des Arts graphiques, Inv. Nr. RF50578-recto, © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais, Foto: Laurent Chastel
- Abb. 93: Hessische Hausstiftung, Kronberg im Taunus, Quelle: Pierre Arizzoli-Clémentel (Hg.): Marie-Antoinette (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, Paris), Paris 2008, S. 308, Abb. 228
- Abb. 94: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV3893, © Château de Versailles, Dist. RMN-Grand Palais, Foto: Christophe Fouin
- Abb. 95: Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. Gemäldegalerie 2772
- Abb. 96: Privatsammlung, Foto: Christies Images Limited, 2016
- Abb. 97: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, RESERVE FOL-QB-201 (49), Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 98: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 99: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 100: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 101: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 2)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 102: Musée du Louvre, Paris, Collection Rothschild, Inv. Nr. 3599DR-recto, © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre), Foto: Thierry Le Mage
- Abb. 103: Musée de la Révolution française, Vizille, Inv. Nr. 1994-17, © RMN-Grand Palais, Foto: Michèle Bellot
- Abb. 104: Katharina Krause: Die Maison de plaisance. Landhäuser in der Île-de-France (1660-1730), Berlin / München 1996, S. 10, Digitalisat: [digi.ub.uni-heidelberg.de](http://digi.ub.uni-heidelberg.de), Universitätsbibliothek, Heidelberg, 96 A 10326
- Abb. 105: Bibliothèque municipale de Besançon, Collection Pierre-Adrien Pâris, Vol. 484, N°15, Digitalisat: [www.pop.culture.gouv.fr](http://www.pop.culture.gouv.fr)
- Abb. 106: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV8384, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 107: Bibliothèque nationale de France, Paris, Département des estampes et de la photographie, HD-89 (A, 1)-PET FOL, Digitalisat: gallica.bnf.fr
- Abb. 108: Musée du Louvre, Paris, Département des Peintures, Inv. Nr. INV7044



- Abb. 109: Châteaux de Versailles et de Trianon, Versailles, Inv. Nr. MV7237, © RMN-Grand Palais (Château de Versailles), Foto: Gérard Blot
- Abb. 110: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, Collections Jacques Doucet, 8 KO 509 (1), Digitalisat: [bibliotheque-numerique.inha.fr](http://bibliotheque-numerique.inha.fr).
- Abb. 111: Dora Wiebenson: The Picturesque Garden in France, Princeton 1978, Abb. 110
- Abb. 112: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, 37g/90008
- Abb. 113: Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, 37g/90008
- Abb. 114: Bibliothèque nationale de France, Paris, 8-Z LE SENNE-8403, Digitalisat: [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)
- Abb. 115: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, Collections Jacques Doucet, RES 7 F 0045
- Abb. 116: Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, Collections Jacques Doucet, NUM FOL KO 95, Digitalisat: [bibliotheque-numerique.inha.fr](http://bibliotheque-numerique.inha.fr)



# Dank

Mein Dank gilt an erster Stelle Julia Gelshorn, die diese Arbeit als Erstgutachterin betreut hat. Von ihren Anregungen, ihrer Diskussionsbereitschaft und dem mir entgegengebrachten Vertrauen hat diese Arbeit enorm profitiert. Gleiches gilt auch für Beat Wyss, der sich nicht nur dazu bereit erklärt hat, das Zweitgutachten zu übernehmen, sondern ebenfalls grundlegende Impulse für diese Studie gegeben hat. Beiden möchte ich von ganzem Herzen für ihre, auch unabhängig von diesem Buch, langjährige Unterstützung danken.

Ohne die intensiven Diskussionen und kritischen Einwände von Wolfgang Brückle, Etienne Jollet, Mateusz Kapustka, Meredith Martin, Elias Wagner, Vera Wolff und Tristan Weddigen würde diese Arbeit anders aussehen. Ralph Ubl verdankt dieses Buch mehr, als er wahrscheinlich vermutet. Das konstante Gespräch mit Morten Paul ist ein großes Privileg. Für wichtige Hinweise, Unterstützung und Zuspruch möchte ich zudem folgenden Personen danken: Andreas Beyer, Hanna Böge, Horst Bredekamp, Pablo Bronstein, Oliver Caraco, Kirsten Dunst, Noémie Étienne, Katharina Hanauer, Annick Heitzmann, Martin Herrstadt, Patrice Higonnet, Anna Hoffmann, Henriette Hofmann, Leonhard Horowski, David Y. Kim, Desmond Kraege, Christian Michel, David Misteli, Markus Rath, Barbara Reisinger, Henri de Riedmatten, Linda Schiel, Charlotte Schoell-Glass, Stefan Schweizer, Juliane Vogel, Hendrik Ziegler und Claire Valérie Zimmermann.

Dem Deutschen Forum für Kunstgeschichte gebührt mein Dank für die Aufnahme des Titels in die Reihe *Passages* und für die intensive Zusammenarbeit. Lena Bader sowie Teresa Hantke und Viviana Macaluso haben dort die Publikation von Anfang bis Ende umsichtig betreut. Markus Castor hat neue Fotografien des *Hameau de la Reine* speziell für die Publikation aufgenommen. Holger Steinemann hat den Text lektoriert und überhaupt erst zu einem lesbaren Buch gemacht. Jacques-Antoine Bresch hat das Layout erstellt.

Zu großem Dank bin ich zahlreichen Archiven, Bibliotheken und Museen verpflichtet, die mich bei der Recherche unterstützt, Zugang zu ihren Beständen gewährt, Reproduktionen angefertigt und oft unerlässliche Hilfe

Dank

geboten haben: Archives Nationales (besonders Pierre Jugie und Nadine Gastaldi), Bibliothèque National de France, Centre de Recherche du Château de Versailles, Institut National de l'Histoire de l'Art, Bibliothèque des Arts Décoratifs (Elise Barzun), Musée Jacquemart-André (Hélène Couot Echiffre), Musée d'Art et d'Histoire de Meudon (Franck Devedjian), Archives Château de Belœil (Quentin Wicquart), The Walters Art Museum (Terry Weisser und Ruth Bowler), Österreichisches Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Sveriges Nationalbibliotek, Landesbibliothek Stuttgart, Kunstbibliothek Berlin, Staatsbibliothek Berlin, Universitätsbibliothek Kassel sowie die Bibliotheken der kunsthistorischen Institute an den Universitäten Basel, Hamburg und Zürich.

Ein Stipendium der Gerda Henkel Stiftung ermöglichte es, dass ich mich über einen längeren Zeitraum und ohne andere Verpflichtungen ausschließlich dem *Hameau de la Reine* widmen konnte. Dafür und für die unbürokratische Unterstützung ihrer Mitarbeiterinnen möchte ich meinen Dank aussprechen.

Meinen Eltern, Reinhold und Renate Vogel, habe ich durch ihre bedingungslose Unterstützung und ihr Grundvertrauen mehr zu verdanken, als ich mir hätte wünschen können.

Ohne Anna-Maria Post wäre alles nichts.

*Verantwortliche für deutschsprachige Publikationen des DFK Paris:* Lena Bader  
*Redaktionsassistenz:* Teresa Hantke und Viviana Macaluso, mit Unterstützung von Katja Häckel,  
Philipp Hones und Theresa Widua

*Lektorat:* Holger Steinemann, Stuttgart  
*Grafisches Konzept:* ulli neutzling designbuero, Hamburg  
*Satz:* Jacques-Antoine Bresch, Paris  
*Druck:* Chirat imprimeur-relieur, Saint-Just-la-Pendue

**Vertrieb**

[www.diaphanes.net](http://www.diaphanes.net)  
[www.fmsh.fr](http://www.fmsh.fr) (Vertrieb Frankreich)  
[www.lcdpu.fr](http://www.lcdpu.fr) (Online-Verkauf Frankreich)

**Elektronische Ausgabe**

[www.books.openedition.org/editionsmsh/7428](http://www.books.openedition.org/editionsmsh/7428)



Achevé d'imprimer en avril 2023  
Dépôt légal : juin 2023  
N° 202304.0301



Imprimé en France

